

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

# REVISTA DE LETRAS



Año XI  
(2.<sup>a</sup> época)

Septiembre-Diciembre 1950

Núm. 3



# SUMARIO

## Páginas

Fonología expresiva y poesía, por E. Alarcos Llorach.....	179
Iconografía mariana en el oriente bizantino, por Francisco Aguirre.....	199
Novelistas contemporáneos: J. A. Giménez Arnau, por J. A. Fernández-Cañedo .....	211

## NOTAS:

Un ataque a «Clarín». Seis artículos de Ramón León Mainez, por José M. <sup>a</sup> Martínez Cachero.....	275
Sobre un uso del verbo «filosofar», por Salvador Mañero y Mañero. ...	279
Notas para la historia de Asturias, por Justiniano García Prado.....	281
Árula de Naraval, dedicada a «Barciaeco», por Manuel Menéndez García	287
CRONICA DE LA FACULTAD, por M. C.. ..	309

## FONOLOGIA EXPRESIVA Y POESIA

POR

E. ALARCOS LLORACH

Se achaca a las modernas tendencias lingüísticas el excesivo conceptualismo. Desde F. de Saussure hasta nosotros, los lingüistas fijan su atención preferentemente en los elementos conceptuales del lenguaje, e intentan construir edificios sistemáticos de aséptica abstracción, casi matemática, olvidando otros aspectos. ¿Está justificada esta actitud?

Se objeta a estas tendencias que en el lenguaje no todo es concepto, ni mucho menos. El hablante, al utilizar una lengua, al manifestar una comunicación no aspira sólo a dar a conocer sus conceptos, sino también sentimientos e imágenes. No puede, por tanto, decirse que el contenido de las manifestaciones lingüísticas sean los «conceptos» únicamente, sino complejos de conceptos, afectos e imágenes. Si desde Saussure sabemos que los signos lingüísticos son la asociación de un significante (o expresión) y un significado (o contenido), cabe suponer que habrá signos cuyo contenido esté constituido o bien por conceptos, o bien por sentimientos, o bien por imágenes. Pero lo normal es que cuando efectuamos una comunicación lingüística, el pensamiento que queremos comunicar

esté formado por la reunión de los tres elementos: conceptos, sentimientos e imágenes. Ninguno de ellos aparece en su pureza. Ante un objeto del mundo exterior o interior, nuestra representación es compleja; ante un mesa (o al evocárnosla la palabra *mesa*) se nos despierta una serie variable de ideas, afectos e imágenes, según las experiencias propias de cada uno. Este conjunto de elementos es la sustancia del contenido, que la forma lingüística «*mesa*» nos moldea en nuestro amorfo pensamiento. Ahora bien, no hay duda de que la expresión *mesa* despierta en el interlocutor el concepto a que hemos dado forma lingüística; pero ¿llega también a él, se despierta en él el conjunto de sentimientos e imágenes sensoriales que el hablante asoció a ese concepto? Probablemente no, porque la experiencia del interlocutor es muy otra que la del hablante; es cierto que el interlocutor teñirá también ese concepto con sus propios sentimientos y sus propias imágenes, pero estos elementos es raro que coincidan con los que el hablante asociaba al concepto.

Según esto, tenemos que a un mismo significante corresponden significados semejantes, pero no idénticos, en cada individuo de una comunidad lingüística. Estos significados individuales tienen una base común: el «concepto», mientras las imágenes y afectos que se asocian a éste difieren o por lo menos no coinciden en general. Parece, por tanto, que hay que dar la razón a De Saussure: el signo es la asociación de un significante o imagen acústica, y un significado o «concepto».

Pero éste es un caso límite. ¿No nos comunicamos también nuestros sentimientos? ¿No despertamos en nuestros interlocutores imágenes sensoriales semejantes a las que nosotros experimentamos? Es cierto, también. La lengua dispone de medios para la comunicación de nuestros sentimientos: la entonación, la intensidad espiratoria, el tempo de la elocución (sin atender a instrumentos extralingüísticos como la expresión de los ojos, de las manos, etcétera) sirven a este fin.

La frase *Enrique se muere*, pronunciada friamente, despierta en el

interlocutor un concepto inconfundible, el mismo que tenemos nosotros; pero los sentimientos que se asocian a este concepto en el interlocutor son probablemente distintos de los nuestros. El contenido que bulle en nosotros al expresar esta frase contiene sentimientos e imágenes, el que se despierta en el interlocutor también, pero no coinciden. La frase, globalmente, es un significante asociado exclusivamente con un contenido conceptual. Aunque en el contenido haya sentimientos, éstos no son significativos, no ha interesado comunicarlos. Si la pronunciamos con la entonación de la frase *El pobre Enrique se muere*, junto al concepto se hacen también significativos nuestros sentimientos. La frase, globalmente, no se refiere ya sólo a un contenido conceptual, sino también a un contenido afectivo; el interlocutor podrá o no participar de nuestros propios sentimientos, pero percibe que existen en nosotros. Junto a la comunicación conceptual, que pudiéramos llamar objetiva, hemos comunicado algo de nosotros mismos. Si en lugar de esa frase, pronunciamos *El pobre Enrique está acabándose*, los elementos que constituyen nuestro pensamiento son los mismos que en los ejemplos anteriores, pero ahora el interlocutor percibe forzosamente, además del concepto y de nuestros sentimientos, la imagen sensorial de la agonía que hemos querido despertarle con la expresión *está acabándose*. Aquí, tanto sentimientos como imágenes se hacen significativos, con la comunicación de las imágenes hemos querido actuar sobre el interlocutor.

Estos ejemplos nos llevan a las tres funciones que señaló Bühler en el lenguaje: la representación, la expresión y la apelación. Lo más frecuente es que no se den aisladas, independientes, sino combinadas. Pero cada una de ellas opera con medios lingüísticos diferentes. La representación consiste en exponer los conceptos (o, por lo menos, cualquier fenómeno conceptualmente); cuando junto a ellos damos valor significativo a los afectos, a las imágenes utilizamos la expresión y la apelación. Es raro que las tres funciones aparezcan aisladas. Casos límites serían, por ejemplo: para la representación predominante, las frases de un empleado de banco

tras la ventanilla; para la expresión predominante, un «ay» interjectivo cuando experimentamos un dolor; para la apelación predominante, las frases de un político de mitin.

Mientras se dan casos en que la función representativa es la única vigente (cuando no nos interesa manifestar nuestros propios sentimientos y sensaciones), nunca (dentro de la manifestación lingüística) actúan la función expresiva ni la función apelativa (que comunican sentimientos e imágenes) sin tener un soporte conceptual, sin ir acompañadas de la función representativa. No es extraño, pues, que las tendencias modernas hayan estudiado preferentemente los medios lingüísticos que cumplen esta función: sin duda es la fundamental del lenguaje.

Los elementos de la lengua que cumplen las otras dos funciones pueden también ser objeto de estudio. No interesa mucho separar, por ahora, la expresión y la apelación. Tanto en la una como en la otra los contenidos comunicados son sentimientos e imágenes; cuando nos «expresamos», nos «manifestamos», solemos también hacerlo con intención de actuar sobre el interlocutor, de apelarle. Tampoco hace falta hablar de una función «imaginativa» del lenguaje; esta supuesta función coincidiría en parte con la apelación, en parte con la expresión.

Como dentro de lo que es lingüístico no hay función apelativa ni expresiva sin que haya también función representativa, los elementos que cumplen las dos primeras funciones se superponen a los que cumplen la función representativa. Puede ocurrir incluso que elementos con función representativa la tengan también o apelativa, o expresiva, o ambas a la vez.

Conviene volver, por enésima vez, a lo que es el lenguaje. Cuando nos proponemos estudiarlo, lo que se nos ofrece inmediatamente, lo tangible, es un *texto*. Al decir *texto*, ensanchamos todo lo posible la acepción de esta palabra (en el sentido que le da Hjelmslev): es *texto* toda comunicación lingüística, hablada o escrita, breve como un fragmento de conversación, o amplia como una obra (o todo un conjunto de obras).

Lo que se nos ofrece, pues, el texto, es un *bic et nunc* lingüístico, un ejemplo del habla (*parole*). Este texto es una sucesión de elementos lingüísticos en el tiempo, un *decurso* con múltiples relaciones lineales entre sus elementos. Cada *decurso* se caracteriza por su unicidad, su individualidad: no hay dos idénticos, pero tienen todos algo de común que permite reconocerlos y comprenderlos. Este sustrato, base de todos los decursos de una lengua, son los materiales, los instrumentos y las normas con que están contruídos. Hay, pues, detrás de cada *decurso*, un *sistema*. El sistema no se nos da inmediatamente; pero no porque su conocimiento dependa de un análisis comparativo, debe negarse su existencia. El sistema es, en el fondo, lo que de Saussure llamó *lengua*. Con esta explicación del *decurso* y del *sistema*, evitamos además aquella famosa antinomia del ginebrino: la de la lengua y el habla. *Decurso* y *sistema* se condicionan, no existen el uno sin el otro (en la realidad) (1), pero ambos son reales (2).

Retomemos lo que se nos ofrece inmediatamente: el *decurso*. En bloque es todo él un signo, en que distinguimos una serie de elementos materiales (en la lengua hablada, modificaciones cualitativas y cuantitativas de la voz) que alude (por estar íntimamente asociadas) a otra serie de elementos de nuestro mundo psíquico (conceptos, sentimientos, imágenes sensoriales) (3).

---

(1) No creemos que pueda aceptarse la existencia de sistemas sin decursos como opina Hjelmslev, sino como pura posibilidad teórica e irreal.

(2) La crítica de D. Alonso (Poesía Española, pág. 634) a la idea saussuriana, es más juego de palabras que otra cosa: ¿qué diferencia va de decir «lengua-habla» a manifestar: «No hay más que dos perspectivas de un habla: en lo que tiene de común con otras hablas y en lo que tiene de única»? ¿Son sólo reales las composiciones musicales? ¿No es real el sistema de normas con que están compuestas?

(3) Conviene ser preciso y no confundir la *asociación* de significante y significado con su *igualdad*, error de exposición en que se cae fácilmente, por ejemplo D. Alonso, op. cit., pág. 442: «en este libro hemos considerado siempre el significante como un complejo de elementos conceptuales, afectivos, sinestésicos (y en general imaginativos), etc.» (también pág. 433 nota 6). El significante está asociado con ese complejo, pero no es ese complejo, al que llamamos significado o contenido.

La primera serie es el significante global del decurso dado, su *expresión*; la segunda, es su significado global, su *contenido*. En suma, el decurso nos presenta dos líneas, la de la expresión y la del contenido, cada una de las cuales está organizada según normas sistemáticas. De estas dos líneas, la que se nos ofrece más obviamente, cuando observamos el lenguaje, es la de la expresión; sólo a través de ella nos es dable contemplar la línea del contenido. La línea de la expresión es, por tanto, una sucesión de modificaciones de la voz (desde el punto de vista material), que desde el punto de vista lingüístico está asociada con otra sucesión de modificaciones de nuestra psique.

Si tomamos un decurso cualquiera, por ejemplo la frase *ha llegado el correo*, tenemos una línea de expresión constituida por todas las modificaciones que experimenta la voz al pronunciarla (una melodía o sucesión de tonos, un juego vario de intensidades espiratorias, un timbre variado según la forma de los resonadores del aparato fonador), y una línea de contenido, constituida por todas las modificaciones de nuestra psique al pronunciar o escuchar esta frase (una determinada sucesión de conceptos, sentimientos y sensaciones, una determinada relación entre ellos). Por el procedimiento de la conmutación podemos analizarla en elementos más pequeños, en signos de menor extensión o comprensión; por ejemplo, a la expresión de la melodía tonal descendente se corresponde el contenido de aseveración, de realidad; a la expresión de los fonemas y acentos *c-o-r-r-é-o* se corresponde el contenido del concepto «correo» etc.; pero encontraremos elementos en la línea de expresión a los que no corresponde ningún elemento en la línea del contenido: por ejemplo, que el tono de la frase se desarrolle una octava más alta o más baja que la normal, no produce ninguna modificación en el contenido. Por lo tanto, en la línea de expresión hay elementos muertos, sin ningún valor lingüístico, pura materia, a la que no se asocia ningún contenido. Hay que distinguir, así, en línea de la expresión la *sustancia* (que son las diferentes modificaciones de la voz *in se*) y la *forma* (que es el valor que reci-



ben algunas—no todas—de esas modificaciones en virtud de su asociación con un contenido determinado) (1).

Una serie de modificaciones de la voz como *tasibarasuno*, en español, no tiene en la realidad lingüística, ningún valor: es pura sustancia fónica, que no está moldeada, conformada, por la forma de la expresión, una sustancia de expresión no asociada a ningún contenido. Es, pues, la forma de la expresión, y no su sustancia amorfa, lo que nos interesa.

De la misma manera podemos alcanzar la distinción, en el contenido, de una forma y una sustancia. Al pronunciar la frase anterior *ha llegado el correo*, determinado sector de nuestra psique se realza con un complejo de conceptos, de imágenes, de sentimientos: todo ello es la sustancia del contenido; pero lo que se hace comunicable es una mínima parte, la que recibe forma al llamar a una determinada forma de expresión y asociarse con ésta, que ahorrará en la psique del interlocutor un sector complejo de conceptos, imágenes y sentimientos. Por lo tanto, hay en la sustancia del contenido elementos muertos, sin valor, que no se asocian a ninguna expresión (2).

Diremos, pues, que el decurso es la asociación de una forma lineal de expresión y otra forma lineal de contenido, las cuales son solidarias, pues no existe la una sin la otra.

---

(1) No hay que decir, pues, que el significante o expresión es «como otro objeto cualquiera de los que se estudian en las ciencias físico-naturales» (D. Alonso, op. cit., pág. 431); al decirlo nos referimos a su sustancia, no a su forma, que es lo lingüístico: su relación con un significado. Véase para el análisis de sustancia y forma en el signo lingüístico, Hjelmslev. *Omkring Sprogteoriens grundlaeggelse*, pág. 44 y sig. y nuestro resumen en «La gramática estructural y la lengua española», (en prensa).

(2) Cuando D. Alonso op. cit. pág. 431 dice que el significado no es ni medible ni registrable y que «sólo de un modo vagamente aproximado lo podemos analizar» se refiere de nuevo a la sustancia, no a la forma del significado o contenido. La sustancia del contenido es en efecto un bloque, amorfa, y es precisamente la forma del contenido—esto es, su asociación con una expresión—lo que establece fronteras y límites en ella, la que la analiza, la que la ordena.

Volviendo a la línea de la expresión. Si la analizamos hasta tal punto que el análisis no pueda proseguirse, buscando siempre los elementos cada vez más breves o simples que estén asociados a otros elementos del contenido, llegaremos a un momento en que los elementos encontrados ya no son por sí mismos signos, (es decir, no están asociados a ningún elemento del contenido), pero, sin embargo, con su presencia o ausencia modifican el contenido del conjunto de expresión de que forman parte. Son los fonemas, los acentos, los tonos, elementos que Hjelmslev llama *cenemas* y *prosodemas*. Estos elementos, por sí solos, no están asociados con ningún contenido, pero combinados entre sí se asocian con diversos contenidos. Por ejemplo, el fonema *t* (una de las unidades mínimas de expresión) no evoca por sí solo un contenido determinado; sin embargo, su presencia en *carta* hace que esta expresión se asocie con un contenido diferente del que se asocia a la expresión *cara*, en que *t* no está presente. Un tono agudo o grave no conlleva en sí ningún contenido determinado; pero relacionado con otro más agudo o más grave, forma una sintonía capaz de distinguir determinado contenido.

Tenemos, pues, que los fonemas (nos limitamos a estos elementos) son unidades lingüísticas que no constituyen por sí mismas ningún signo.

El problema que queremos plantearnos es éste: ¿es siempre cierto lo que acabamos de afirmar?, ¿no pueden ser los fonemas, por sí solos, expresión de algún contenido? Podemos aceptar, desde luego, que los fonemas, como entidades aisladas, no son expresión de ningún contenido conceptual, pero ¿no lo serán de contenidos afectivos o imaginativos? (1)

Vamos a verlo.

---

(1) Los tonemas sí son, por lo general, expresiones de contenidos afectivos, o connotaciones afectivas de los contenidos conceptuales. Los sintonemas típicos de la entonación aseverativa e interrogativa indican—además de la diferencia entre ambas modalidades conceptuales, y de la delimitación de contenidos

Para aceptar la hipótesis del contenido significativo de los fonemas, se nos presenta un tipo de palabras ocurrentes en todos los idiomas: las onomatopeyas. En este tipo de palabras, parece ser que cada uno de los fonemas que las constituyen apela necesariamente un contenido determinado. Esto está en contradicción con la arbitrariedad del signo, propuesta por de Saussure. En efecto, no hay motivo alguno para que la expresión *pan* designe el «pan» y no el «vino». Estos contenidos no requieren una combinación dada de fonemas para ser expresados. Por el contrario, esta arbitrariedad de la asociación de la expresión y del contenido de los signos, falla en las onomatopeyas (1).

Las expresiones *tic-tac*, *tan-tan-tan*, *quiquiriquí* están llamadas forzosamente por sus contenidos, los ruidos y gritos correspondientes al mecanismo del reloj, al golpe de una puerta, al canto del gallo. Parecen, pues, signos fieles a la apariencia, y no sólo fieles a la relación (2).

Hay una motivación en estos signos. Ahora bien, estas expresiones no son calcos de los ruidos correspondientes, son imitaciones, transposiciones a otro instrumento (el habla humana). Y el habla humana al imitar estos ruidos tenía—y tiene—muchas posibilidades: objetivamente, el mecanismo del reloj no produce el sonido de *t-*, ni de *-i-*, *-a-*, ni de *-c-*. Igual reflejaríamos este ruido diciendo *clic clac*, o *tic-tic* (como Antonio Machado). Si decimos precisamente *tic-tac*, es también por un acuerdo arbitrario: la comunidad hablante ha fijado estos sonidos de entre todas las posibilidades que se le presentaban, y precisamente sólo con sonidos que tienen valor diacrítico o significativo en su lengua. Por tanto pue-

---

globales entre sí—la ausencia o, mejor, la no pertinencia o inhibición de las connotaciones afectivas. Los sintonemas de la entonación exclamativa, por el contrario, añaden al contenido conceptual expresado la connotación afectiva. Véase Navarro, *Manual de la Entonación Española*; también S. Fernández, *Gramática Española* § 44 y sig.

(1) M. Grammont, *Traité de phonétique*, París 1933, pág. 377 y sigs.

(2) K. Bühler, *Teoría del lenguaje*, ed. Revista de Occidente, págs. 213-217.

de decirse que la onomatopeya, en cuanto fuerza creativa de signos, es motivadora, pero en cuanto selecciona los elementos imitativos, es arbitraria. Las palabras onomatopéyicas son, pues, motivadas en su origen, arbitrarias en el modo de fraguar dentro de la lengua. La fuerza que origina la onomatopeya es el deseo de comunicar no conceptos sino imágenes, en primer lugar auditivas. Se utilizan, por tanto, los fonemas como expresiones significativas de contenidos sensoriales. Pero como casi nunca existen en nuestra psique impresiones sensoriales sin conceptos más o menos vagos, las onomatopeyas comunican también elementos conceptuales. Así, una palabra onomatopéyica presenta una expresión motivada en cuanto a su contenido sensorial, pero esa misma expresión es arbitraria en cuanto a su contenido conceptual: *quiquiriquí* es expresión motivada de un contenido sensorial, pero es expresión arbitraria del contenido conceptual (el mismo concepto se expresa así: *el canto del gallo*, donde los contenidos sensoriales no son significativos).

Concluimos, por ahora: los fonemas pueden ser, por sí mismos, expresiones de contenidos sensoriales, por lo menos en este caso límite de la onomatopeya (que es—en cuanto se mantiene viva y eficaz—una mínima parte de los elementos del lenguaje).

Pero la onomatopeya pura, la simple imitación, con sustancia expresiva lingüística, de impresiones auditivas (y sus derivadas por «metáfora»), es rara vez un elemento lingüístico (1); son como incisos de otro orden, distinto al de la lengua, igual que los ademanes con los brazos, los gestos de cejas y boca, son «gestos o ademanes fónicos». Sólo cobran valor lingüístico encadenadas «gramaticalmente» a los demás elementos, con lo cual surge su contenido conceptual. En los versos de Antonio Machado

---

(1) Para el lenguaje onomatopéyico y la inexistencia de un «campo pictórico» en el lenguaje, véase Bühler. *Teoría del Lenguaje*, pág. 227 sig.

A la vera del camino  
hay una fuente de piedra,  
y un cantarillo de barro  
—glu-glú—que nadie se lleva,

la onomatopeya *glu glu* es un inciso, un gesto fónico; es una expresión que no alude a ningún concepto. Pero si decimos: *el gluglú del agua en el cántaro*, la palabra *gluglú* es ya expresión de contenido conceptual, es ya un signo lingüístico, tan arbitrario como si hubiéramos dicho «el ruido del agua en el cántaro».

Sucede además que hay en la lengua otra serie de palabras, que sin ser onomatopéyicas, están constituidas de tal modo que en su expresión algunos fonemas nos despiertan sensaciones auditivas (y sus derivadas visuales, cinestésicas, etc.) Son las llamadas *palabras expresivas*. La casualidad ha hecho que su expresión nos evoque impresiones sensoriales semejantes a las que produce el objeto designado. Por ejemplo, en *tambor*, aunque sea un signo tan arbitrario como «cable», hay una expresión que nos despierta además un contenido sensorial, porque los fonemas que en ella aparecen son los que utilizamos al imitar los golpes sobre el instrumento designado: *tam-tam*, porque el fonema *o* tónico lo empleamos—o se nos ofrece—en todo lo que es rotundo y sonoro, en todo lo que nos llena la boca y los oídos de resonante satisfacción, y los ojos de mármorea precisión: no nos parecería tan sabio *Salomón* si no lo afirmaran sus campanudas y suficientes sílabas finales, no quedaríamos tan sosegados después de insultar a alguien sin emplear esos motes e interjecciones en que surgen los fonemas *on* de bronceína factura.

¿Por qué ocurre esto: que determinados fonemas se asocian con determinadas sensaciones, con determinados sentimientos? No olvidemos que la expresión normal de la lengua se realiza, se manifiesta con sonidos. Todo sonido tiene un timbre determinado, pero se pueden agrupar en varias grandes porciones: sonidos agudos, sonidos graves, sonidos momentáneos, sonidos continuos. En la onomatopeya, vemos que se eligen los sonidos

apropiados al ruido que se quiere imitar: los chasquidos rítmicos del reloj, con sonidos momentáneos (t-c); los agudos repiques de una esquila, con sonidos agudos (tilín), etc. Sabemos que frecuentemente se aplican términos de un tipo de sensaciones a otros, por ejemplo: un grito agudo, una espada aguda; verde oscuro, una voz oscura, etc. Nada tiene de extraño que en las llamadas palabras expresivas, los fonemas agudos sean transpuestos de la esfera auditiva a la esfera visual de lo brillante y luminoso, o táctil de lo hiriente y erizado, o, en el plano de los sentimientos, a la excitación del ánimo; que los fonemas graves pasen de la esfera auditiva a lo visual oscuro y sombrío, o a la postración del ánimo. Ahora bien, no podemos afirmar que cada fonema, por sí, despierte una sola determinada sensación, o sentimiento. Limitándonos a las vocales, ¿producen las mismas sensaciones a todos los hablantes de una comunidad, o lo que es más difícil, a los de varias comunidades? No todas las lenguas conocen las mismas vocales, pero todos los humanos conocen las mismas sensaciones; por lo tanto, algunas sensaciones serán evocadas por diferentes fonemas en lenguas diferentes. ¿Producirá a un español el sonido *ü* la misma impresión que a un francés? (1).

Recordemos el soneto de Rimbaud; para él la *a* era negra «gol-fes d'ombre», la *e* blanca «candeur des vapeurs», la *i* roja «sang craché, rire, colère», la *o* azul «suprême clairon», y la *ü* verde «mers virides, paix des pâtis» ¿Qué pensaría de *u*? Para mí, y creo que para muchos hablantes españoles, *a* es la claridad, la calma, la ancha llanura, *u* la lobreguez y la oscuridad, y la *i* la luz deslumbrante, el grito.

Estas sensaciones se hacen más perceptibles en poesía. Pero en ésta, además de encontrarse palabras expresivas, tropezamos con cadenas más amplias en que los fonemas se hacen «expresivos», despiertan sensaciones a lo largo de varias palabras. «Donde hay

---

(1) K. Bühler, op. cit., pág. 243.

aliteraciones—dice A. Machado—suele haber también *riqueza de imágenes*». Tomemos por ejemplo un verso de Góngora, que ya ha sido analizado (D. Alonso):

Infame turba de nocturnas aves.

Junto a la línea de contenido conceptual (el malagorero grupo de pajarracos nocturnos), se comunica una serie de notas no conceptuales, sino sensoriales y afectivas: la oscuridad, la confusión, el malestar y la angustia. Claro que estas notas van sustentadas por los conceptos correspondientes a «nocturnas», «turba», «infame». Pero además, «oscuridad-confusión-malestar» y el movimiento rítmico del batir de alas (imágenes y sentimientos) se «pintan» en esas dos sílabas *túr túr* de las cimas acentuales del verso. El fonema *u* nos da—y más repetido—esa atmósfera de oscuridad y malestar; el doble ritmo de las dos *t* nos da el aletazo de las aves, las dos vibrantes el zumbido del vuelo y los gruñidos de las aves. ¿Son, pues, aquí «significantes» los fonemas? Hay quien lo cree. La *u* nos produce sensación de oscuridad, de confusión, de malestar, porque es un sonido grave, porque, en nuestros hábitos lingüísticos, solemos asociarla con lo oscuro, lo sombrío, lo confuso. Pero, ¿nos produce siempre *u* esa sensación de oscuridad, etcétera? No, ni en *rubio*, *sumo*, *curva*, etc., nos produce *u* tal sensación. Nos la produce precisamente cuando forma parte de una expresión, de un significante, cuyo contenido o significado contiene en sí esas notas de oscuridad, etc. Igualmente, ese efecto rítmico, musical del batir de alas de *t- t-* (*y -r, -r*) sólo aparece junto a un contenido idóneo, cuando conviene. En caso contrario, ni siquiera percibimos la repetición de *t*: *toma tus tarjetas* (1).

Ni nos empeñamos en seguir manteniendo que los fonemas pueden ser expresión de contenidos imaginativos o afectivos, nos vemos sin embargo obligados a hacer una restricción, y enunciar:

---

(1) Siempre que se usa el lenguaje como medio de representación, sólo se puede imitar a «pesar de ello» y en la medida en que primero lo permite la sintaxis de la lengua. Bühler, pág. 230.



los fonemas son expresión de contenidos (afectivos, imaginativos), sólo cuando van acumulados dentro de significantes que se asocian con significados en que se contienen esos valores afectivos e imaginativos; de lo contrario, el valor significativo de los fonemas se «neutraliza», pierde toda intención diferencial. En los casos de pertinencia, podemos decir que hay cúmulo de significantes; es decir, en nuestro ejemplo, al significado «oscuridad-confusión» se corresponden los significantes *turba*, *nocturnas* de un lado, y de otro los fonemas «significativos» *tur-tur* (1).

Lo mismo ocurre en las palabras expresivas y en las onomatopéyas articuladas -y no en inciso.

Hay, pues, fonemas que producen determinadas impresiones sensoriales. Alcanzan, al parecer, valor lingüístico, cuando coinciden en un signo fonemas de la impresión A con un significado en el que existen también sensaciones del mismo tipo A. Entonces es expresivo el signo. Pero acaso los fonemas producen determinadas impresiones sensoriales, porque hay una serie de signos que unen estos fonemas con significados que contienen sensaciones del mismo tipo. Es decir, los fonemas son expresión de contenidos imaginativos y afectivos, cuando pertenecen a una expresión más amplia asociada con un contenido conceptual al que acompañan esas mismas connotaciones imaginativas o afectivas. Sólo se hacen—en este sentido—significativos los fonemas cuando interesa comunicar sentimientos y sensaciones, esto es, en los casos en que se hacen visibles las funciones de *Kundgabe* y *Auslösung*.

Pero si nos fijamos más atentamente vemos: a) para manifestar conceptos, la materia física de la expresión no tiene pertinencia al-

---

(1) De la misma forma, en el terreno gramatical de los morfemas: en *duermo* es expresión de «presente» la desidencia -o, y además el diptongo *ue* que aparece en lugar de *o* sólo en los presentes; pero éste, por sí sólo, ¿es expresión de «presente»? No; no hay tal cosa en *cuerno*. Sólo es *ue* expresión accesoria o aneja de presente, por acumulación, cuando va acompañado de las desinencias de presente.



guna; los signos son arbitrarios, la sustancia fónica ha sido elegida arbitrariamente, y sólo su ordenación formal es la que llama el contenido correspondiente; b) por el contrario, al hacer comunicables nuestras sensaciones y afectos, lo pertinente es precisamente la sustancia física, la materia fónica (1).

En *nocturnas*, la imagen de oscuridad nos la da el timbre grave de *u*, mientras el concepto viene dado por la relación formal entre los fonemas de esa expresión y su distinción formal respecto a todos los demás signos de la lengua. He aquí una distinción que impide equiparar a los signos los fonemas en cuanto expresiones de contenidos afectivos y sensoriales. Mientras las unidades de la lengua, ya sean signos, ya parte de signos como los fonemas, son entidades de valor relativo, opositivas, negativas, los fonemas—casi mejor los sonidos—en cuanto expresión de afectos e imágenes son entidades absolutas, independientes, positivas. *U* indica lo grave porque su timbre es grave; pero *nocturno* se refiere a su contenido porque se distingue de todas las demás palabras de la lengua. No podemos, por tanto, aceptar la existencia de esos «significantes parciales» (D. Alonso, página 24), es decir, fonemas, etc., por lo menos equiparándolos a toda otra clase de significantes. A lo mejor, padecemos de la misma miopía de los lingüistas que estudian la lengua sin atender para nada a la poesía, pero decimos que la poesía no es donde adquiriremos idea justa y exacta de lo que es el lenguaje, no es donde mejor se puede estudiar éste (D. Alonso, pág. 641). Veamos esto.

Recordemos: el hablante, en toda comunicación, tiende a comunicar una sustancia psíquica compuesta, para hablar musicalmente, de una melodía conceptual, acompañada por armónicos afectivos e imaginativos; pero no siempre trata de que el oyente reciba en sí estos armónicos. Sólo cuando entran en función la

---

(1) K. Bühler, pág. 233: «Plenamente libre sólo lo es este tratamiento [pictórico] de la materia fonética en aquellas dimensiones que en la lengua hablada son de antemano fonológicamente vacías, irrelevantes».

Kundgabe y la *Auslösung*, las imágenes y los afectos tienden a «conformarse», a hacerse comunicables, a encarnar en signos y ser expresados.

Hay un estilo de lenguaje en que predominan las funciones de Kundgabe y de *Auslösung*: es la lengua poética, la lírica. En ésta, existe siempre el deseo de comunicar algo de sí mismo y de influir sobre alguien. No extraña que, junto a los conceptos—y hasta borrándolos—, la poesía nos comunique afectos e imágenes; podrá ser la poesía casi ilógica, pero todos los sentimientos y sensaciones que nos comunica llevan un soporte, más o menos frágil, de conceptos. Así, en la poesía, todos los elementos fónicos susceptibles de evocar ocasionalmente contenidos afectivos y sensoriales, se hacen significativos, más que en cualquier otro estilo de lenguaje. Puesto que los elementos de la lengua que evocan este tipo de contenidos no son inmateriales ni opositivos, sino positivos y físicos, en la poesía, sobre la línea formal lingüística, se desarrolla una línea palpable y material, fónica y musical, que recibe valor no por sus relaciones diferenciales y convencionales, sino por sus propiedades materiales y efectivas. Esto es, en los textos poéticos nos tropezamos naturalmente con un decurso formal como en cualquier otro texto lingüístico, pero además con un decurso material, físico, compuesto de alternancias de tonos, de intensidades, de pausas, de timbres sonoros, ordenado por un ritmo no lingüístico, sino conforme a normas análogas a las normas musicales. Por ejemplo, un soneto es un decurso lingüístico como otro cualquiera en que la forma de expresión ordena la materia expresiva en vista de su contenido; y además es un decurso en que la sustancia fónica está estructurada según otro orden, un orden rítmico o musical, el de la estrofa, en el cual debe haber catorce grupos fónicos que llamamos versos, agrupados en torno a una o dos cimas acentuales, etcétera, etc. Incluso en composiciones no tradicionales, existe también junto al decurso lingüístico, un decurso rítmico o musical, independientes entre sí. En suma, la poesía forma decursos tras de los cuales se esconden dos sistemas: uno, el lingüístico; otro, el

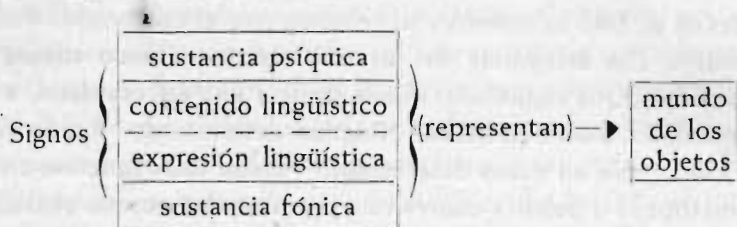
métrico o rítmico. He aquí una razón por la cual no es la poesía donde mejor puede estudiarse el lenguaje: la existencia de dos sistemas simultáneos y heterogéneos, como el lingüístico y el rítmico, aunque ambos utilicen la misma sustancia expresiva, impide ver claro desde el punto de vista de la lengua. Ciertamente que en la prosa, en la lengua hablada normal, también hay ritmo y elementos musicales, pero éstos tienen valor no en cuanto a sus propiedades musicales en sí, sino en cuanto a su relación con el contenido. Por el contrario, ¿las categorías del sistema métrico-rítmico tienen un contenido? ¿Qué significado puede darse a una estrofa dada, a un endecasílabo, a un octosílabo? Ninguno determinado. Puede ocurrir, eso sí, que un ritmo determinado—como tales fonemas en tal onomatopeya o palabra expresiva—produzca las mismas sensaciones que acompañan al contenido de los elementos lingüísticos enlazados con aquel ritmo. En este caso nos encontramos de nuevo ante un hecho visto antes acerca de los fonemas: son «significantes accesorios y acumulados». A darnos la sensación de gracilidad, de ligereza, de unos chopos, contribuye el ritmo ligero y cimbreante de estos versos de Guillén:

Perfilan  
sus líneas  
de mozos  
los chopos...

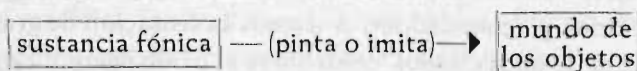
Los recursos métricos, pues, no son expresión de contenidos diferenciados. Acaso, todos ellos, en bloque, tengan un solo contenido: una amorfa Kundgabe y Auslösung. El uso del verso, con sus elementos métricos, es una llamada, una apelación al oyente o lector. La diferenciación de cada sentimiento y de cada sensación viene dada por el contenido diverso de los signos puramente lingüísticos. Los recursos métricos son intensificadores de los armónicos del contenido. Y como los recursos métricos, igual las aliteraciones, las quasi-onomatopeyas, etc. Fonemas, acentos, tonos, ritmos..., en cuanto materia fónica impresiva, no son signos.

Aunque en los casos que hemos visto, evoquen imágenes y sentimientos, no tienen el carácter arbitrario y formal del signo.

Resumimos. Si aceptamos como fundamento de lo que se llama lengua la función significativa, esto es, la representación de nuestro mundo psíquico conformada por una forma expresada en sustancia fónica, tenemos que la relación de los signos lingüísticos al mundo objetivo (1) puede esquematizarse así:



Mientras los elementos fónicos «expresivos» (fonemas imitativos, onomatopeyas, aliteraciones, etc.) presentan esta otra relación:



Las onomatopeyas, etc., pues, no son signos lingüísticos, y si llegan a serlo es a pesar de su condición imitativa, es mediante un convenio arbitrario.

Mientras la sustancia fónica, en los signos lingüísticos, es pura materia de una expresión arbitrariamente unida a un contenido psíquico que representa algo del mundo objetivo; en la onomatopeya, etc., la sustancia fónica es la imitación material y motivada de algo material del mundo objetivo. Estos elementos fónicos imitativos, o pictóricos o musicales, que aparecen tan frecuentemente en poesía, no pueden llamarse significantes, desde el punto de vis-

(1) Bühler, pág. 173: «No ocurre en el lenguaje que la materia fonética, en virtud de sus propiedades de ordenación intuitivas, se eleve directamente a espejo del mundo y aparezca como representante, sino algo esencialmente distinto. Entre la materia fonética y el mundo está un conjunto de factores medios... los intermediarios lingüísticos»...

ta lingüístico (1). La existencia de una línea fónica imaginativa o imitativa junto a la línea formal de expresión lingüística en la poesía, impide utilizar estos textos como primera fuente para aclarar los fenómenos del lenguaje. Mientras los conceptos y los sentimientos—aunque sólo como dos grupos opuestos—constituyen contenidos lingüísticos, las imágenes sensoriales—lingüísticamente—sólo pueden ser contenidos conceptualizados; un campo imaginativo, con recursos lingüísticos propios, queda fuera de la lengua. La imitación, la imagen por medio de elementos fónicos, aunque pueda tener un valor poético, queda equiparada a otras imitaciones por medio de elementos no fónicos: gestos de brazos, de ojos, etc.—aunque puedan tener valor mímico o teatral—son siempre extralingüísticos.

La única relación de la fonología con la cuestión de la imitación con sonidos es ésta: cada lengua reduce la fidelidad de la imitación a los límites y zonas de su sistema fonológico. (Bühler, página 231 siguientes).

---

(1) Bühler, p. 175: «... los puntitos pictóricos que de hecho existen permanecen aislados y no pertenecen a un orden coherente que mereciera en realidad el nombre de campo pictórico».

# ICONOGRAFIA MARIANA EN EL ORIENTE BIZANTINO

POR

FRANCISCO AGUIRRE

En el Oriente bizantino, lo mismo que sucede en los países latinos, la devoción y las diversas advocaciones marianas están íntimamente unidas a las imágenes de la Stma. Virgen, que, como es bien sabido, allí son siempre pinturas o iconos por haber prevalecido en el rito bizantino la costumbre, hoy ya ley litúrgica, que prohíbe el uso de las estatuas o imágenes talladas en los actos del culto. Por el testimonio de los más antiguos escritores cristianos, Tertuliano, Minucio Félix, Orígenes etc., se prueba la existencia de imágenes sagradas en la iglesia primitiva. Eusebio nos refiere la historia del retrato akerópito a Cristo, que el mismo Salvador habría enviado al rey Abgarío de Edesa. Las iglesias principales de Oriente y aun de la misma Roma y no pocas del Occidente, se glorían de tener imágenes de la Stma. Virgen pintadas por San Lucas, o crucifijos tallados por Nicodemos, como el que se venera en nuestra Cámara Santa. Claro está que tales tradiciones no traspasan los límites de lo legendario pero son al menos una prueba de lo arrai-

gado que estaba en la primitiva Iglesia el culto de las santas imágenes.

El arte cristiano, que después de dada la libertad a la Iglesia por Constatino, había logrado crear en el Oriente monumentos tan maravillosos como los mosaicos de Sta. Sofía de Constantinopla, San Vidal de Rávena y los Santos Apóstoles de Tesalónica, sufrió un grave quebranto con la persecución de los emperadores iconoclastas en el siglo VIII. Lograda la victoria definitiva contra estos herejes después de la muerte del emperador Teófilo en el año 842, la iconografía vuelve a conocer un período largo de esplendor y florecimiento. Fué tan importante este hecho que la iglesia griega para conmemorarlo instituyó una fiesta, que aun hoy celebra en el primer domingo de cuaresma, que se llama la fiesta de la Ortodoxia o el triunfo de la verdadera doctrina católica contra los errores de los iconoclastas.

Y así como los principales campeones de esta lucha fueron los monjes, fué algo natural que también estos hubieran tomado a su cargo, como una de sus ocupaciones monásticas, el cuidarse de la iconografía en la iglesia. De este hecho proviene ese tradicional rigidismo del arte bizantino que tanto contrasta con la iconografía occidental.

En Occidente hasta el siglo XIII se siguió con bastante fidelidad la tradición bizantina. Ejemplo de ello los antiguos frescos catalanes en nuestra patria, las miniaturas del libro de los testamentos de nuestra catedral, los italianos primitivos, etc., pero desde esta época y sobre todo desde el renacimiento, la pintura religiosa dejó de ser obra de clérigos y monjes y pasó a manos de seculares que buscaron modelos vivientes para pintar los personajes sagrados. De aquí el naturalismo de sus obras que son verdaderos retratos aún en las artistas más idealistas y desprendidos de lo material como nuestro genial Theotokópulos. El arte bizantino por el contrario permaneció fiel a la tradición. Sus artistas siguen siendo casi exclusivamente clérigos y monjes, que hubieran considerado como un grave sacrilegio copiar un modelo humano



para pintar las sagradas imágenes de Cristo o de la Stma. Virgen u otro Santo. Al contrario, tienen como sistema apartar sus imágenes de todo aquello que pudiera recordar demasiado lo terreno y mudable.

Es natural que este arte, que sirve exclusivamente a un fin religioso y demasiado ligado a una tradición artística, adolezca de falta de espontaneidad y hubiera caído necesariamente en la decadencia a fines del siglo X.

Pero entonces, cual si quisiera salvarlo, la divina Providencia le abrió un nuevo horizonte. Rusia se convirtió al cristianismo en el rito bizantino y esta nación joven, pletórica de vida, asimiló perfeccionándolo, el arte de la antigua y decadente Bizancio y surgieron las famosas escuelas de Kiew y Novgorod de donde proceden esos iconos tan bellos, llenos de expresión dentro de las normas clásicas del arte bizantino, muchos de los cuales ahora han venido a parar a nuestra patria traídos por nuestros hermanos, que allí fueron un día a vengar las ofensas inferidas a la patria y a combatir al ateísmo comunista.

Pero sería dar demasiada extensión a este modesto trabajito, si hubiera de ocuparme del arte ruso bizantino, ni tampoco quiero ocuparme de aquellas imágenes de la Virgen de origen propiamente oriental y bizantino pero conocidísimas en Occidente en donde ya han adquirido, por decirlo así, carta de ciudadanía como Nuestra Señora del Perpétuo Socorro, la *Cardiólissa* de los griegos, llamada Nuestra Señora de la Pasión por los rusos, por los dos ángeles S. Miguel y S. Gabriel, que a ambos lados sostienen la cruz y los instrumentos de la pasión, ni de la Virgen de Grottaferrata etcétera. Me voy a limitar tan solo al tema, a las imágenes o advocaciones de la Santísima Virgen exclusivas del Oriente Bizantino.

Generalmente la Santísima Virgen está representada en estos iconos como majestuosa Señora, gravemente vestida pero sin lujo de joyas, cubierta la cabeza con un velo de color, adornada de tres o al menos dos estrellas, una en la frente y otra sobre el hombro. A ambos lados aparecen las cuatro letras griegas distribuidas



así M P a la izquierda y O Y a la derecha, siglas de las palabras *Μήτηρ Θεου* Madre de Dios.

El niño Jesús, si la Virgen está representada con él, está de ordinario, vestido por completo pues la iconografía bizantina no permite el desnudo en las imágenes sagradas a excepción naturalmente del Crucifijo. Si alguna vez se encuentra alguna imagen de la Santísima Virgen que tenga al niño semi desnudo, se puede asegurar sin miedo a equivocarse que procede de un artista influido por el arte occidental.

El divino niño ordinariamente sostiene en su mano izquierda un volumen enrollado, raras veces desenvuelto, otras veces el libro de los Evangelios, que si está abierto y el tamaño lo permite, muestra generalmente la frase siguiente: *Εγω ειμι το φως του Κοσμου ο ακολουθων μου ου μη περιπατησῃ εν σκοτια*: Ego sum lux mundi qui sequitur me non ambulat in tenebris.

Algunas veces en lugar de esto sostiene un globo, símbolo del mundo, y en este caso la Santísima Virgen tiene en una de sus manos un cetro para simbolizar que también ella participa de la potestad regia propia de su hijo.

Con la mano derecha el niño da la bendición con los dedos dispuestos, como es natural, en la forma griega: juntos y curvados el pulgar y anular y ligeramente inclinado el medio de suerte que forme cruz con el índice.

El nimbo, que rodea la cabeza del niño, está dividido por dos bandas que forman una cruz en cuyos tres extremos visibles hay tres letras que forman esta frase: *Ο ΩΝ* El que existe, como símbolo de la divinidad del sagrado Infante.

Es también muy frecuente representar al niño, aunque esté en el regazo de su madre, con facciones de adolescente para indicar que es la segunda Persona de la Trinidad eterna.

La forma y disposición de la Virgen es varia: 1.º Puede estar de cuerpo entero, en pie y sin el niño. Tal tipo es de la llamada *Blacherniôtissa* o Nuestra Señora de las Blachernias, cuyo santuario de Constantinopla fué famosísimo durante toda la época imperial.

De este mismo tipo es la que se ve en uno de los famosos mosaicos de San Vidal de Rávena.

2.º De cuerpo entero con el niño, rara vez en los brazos, sino más bien en el clípeo o sea dentro de un círculo o elipse sobre el pecho de la Madre. Es el tipo que llaman *platytera ton uranón*: más amplia que los cielos y que se encuentra representada tan frecuentemente en el fondo de los absides de las iglesias o en lo alto del interior de la cúpula central sobre el crucero, las más famosas imágenes de esta clase son la de la iglesia Cachrie-Dgiami de Constantinopla y la del monasterio de Xeropótamos del monte Atos.

El mismo motivo pero con la Virgen a medio cuerpo, aparece en la Nicopeia o de las Victorias hoy en la catedral de San Marcos de Venecia. Es una de las imágenes más populares del Oriente. Entre los eslavos se llama Nuestra Señora de la aparición porque nos hace aparecer, mostrándonoslo, a su Santísimo Hijo.

Una variante de esta misma imagen es la conocida con el nombre de Dsoodókhos pighí es decir: fuente vivificadora y es la titular de una de las parroquias más importantes de Atenas. La Santísima Virgen sostiene al niño de pie encima del pretil de una fuente de la que mana agua en tal abundancia que rebosa por encima y se derrama queriendo simbolizar así la abundancia de gracias, que Dios nos concede por medio de su Santa Madre. En algunos lugares llaman a esta Virgen Nuestra Señora de Nicea.

3.º Otro tipo representa a Nuestra Señora sentada en un trono y entonces se llama *Kyriótissa* es decir: la Señora, atendiendo al trono sobre el que está sentada. En esta postura sostiene casi siempre al niño en sus brazos y únicamente la representan sin él, cuando quieren representarla en los cielos en su trono de gloria rodeada de ángeles pues allí es natural que Cristo esté sentado a la diestra del Padre.

Más frecuentes son los iconos en los que aparece la Santísima Virgen sentada, sosteniendo al niño de pie sobre sus rodillas. El trono aparece rodeado de ángeles que forman como la escolta de honor a su reina o de monjes, que postrados en tierra la veneran. Así

aparece en los famosísimos mosaicos del antiguo Monasterio de Dafni cerca de Atenas, restaurados hace aun pocos años, en San Marcos de Venecia y en otros lugares.

4.º El tipo más corriente de los iconos de la Santísima Virgen, el general y bizantino por antonomasia es el que la representa de medio cuerpo con el niño en los brazos. Estas imágenes tienen muchísimos nombres, casi siempre indicando el lugar de origen v. gr. del Quersoneso, de Ibiron, de Jerusalén, etc. Unas veces indican el sentimiento que sus autores querían que la imagen inspirara a los fieles como de la Ternura, *Glycophilussa* o dulce amor etc. En todas ellas la Santísima Virgen aparece con los atributos ya antes señalados: manto, estrellas, niño, etc. Por esta razón es tan frecuente oír decir a los occidentales poco habituados a estas pinturas cuando ven un icono: Es igual que la Virgen del Perpetuo Socorro y tienen algo de razón pues todas se parecen por los motivos ya antes citados.

En algunos iconos la Santísima Virgen, además del niño, sostiene una pequeña escalera de mano para indicar que la Virgen es la verdadera escala de Jacob, que conduce de la tierra al cielo o a Cristo como decimos hoy: «ad Jesum per Mariam». En otras la Virgen o el niño sostienen un ramo de flores como nuestra Virgen de Covadonga y otras imágenes de Occidente. En alguna el niño tiene una o dos palomas y en otras, llamadas de *las tres joyas*, la Virgen acaricia al niño Jesús y a San Juan Bautista representado también como niño. Pero hay que confesar que todas estas son de más o menos influencia occidental, lo mismo que las que la representan con el niño semidesnudo o dándole de mamar, la *galactotrophusa* de los griegos, semejante a la llamada del Pilar o de la puerta de la capilla del Rey Casto de nuestra Catedral.

5.º Es interesante la advocación de *Trichérussa* o de las tres manos, llamada así porque a un lado, en la parte inferior, está representada una mano, que es el exvoto, que según la tradición, San Juan Damasceno colocó junto al icono de la Virgen después que ella le hubo curado de la herida, que en la mano derecha le

habían hecho por haber defendido el culto de las santas imágenes contra los iconoclastas.

6.º No faltan tampoco en Oriente, como en el Occidente, imágenes que representan diversos pasajes de la vida de la Santísima Virgen. Los más conocidos son la Anunciación o *Evangelistria* cuyo santuario principal está en la isla de Tinos, el santuario mariano más famoso de todo el Oriente; amplio edificio relativamente moderno, rodeado de pórticos en los que como en los pórticos de la antigua piscina probática yacen multitud de enfermos que no solo de Grecia sino de todos los Balcanes, vienen a implorar la salud por intercesión de la Santa Madre de Dios y beben devotamente el agua de la fuente que nace debajo del Santuario por lo que suelen llamarlo el Lurdes de la «Ortodoxia».

El templo está lleno de exvotos, en su mayor parte pequeñas lámparas y barcos de madera y metal que cuelgan de las bóvedas los devotos agradecidos a la Virgen por haberlos salvado de la enfermedad o del naufragio. El icono, que representa la Anunciación, rodeado de un marco de oro y materialmente cubierto de brillantes, se guarda en una caja fuerte, cuando no está expuesto a la veneración de los devotos.

Es también muy corriente el icono de la dormición que representa a la Santísima Virgen en su lecho de muerte y en la parte superior subiendo en cuerpo y alma a los cielos. El ejemplar más rico que he visto de éstos es el de la catedral de Atenas dedicada a la Santísima Virgen. (De él ya me he ocupado en otra ocasión).

7.º Un poco más raros y por lo tanto menos conocidos, son las imágenes de la Virgen como especial protectora de los monjes del monte Atos. La Virgen aparece vestida con el hábito monástico y entonces se la llama la *Gberóndissa* esto es la Superiora. Otras veces hay ante ella un vaso grande y entonces es la *Económissa* o administradora, como en el Monasterio de la gran Laura en el que según una antigua tradición, la Virgen hace este oficio desde el cielo, proveyendo a los monjes de lo necesario para la vida y por esto motivo el cargo de ecónomo está siempre vacante supliendo

sus veces un monje que lleva el título de vicario del Ecónomo.

Algo semejante ocurre también en la mayor parte de las órdenes religiosas latinas, casi todas tienen a la Virgen como protectora y la representan vestida con el hábito propio de la Orden como Nuestra Señora del Carmen, de la Merced, del Rosario, etc.

8.º Otro tipo es el llamado de la *Déisis*. En estos iconos Cristo suele aparecer en el centro sentado en un trono, revestido con los atributos reales, la túnica y la corona imperial de los basileus. A su derecha aparece su Madre Santísima vestida también de reina y a la izquierda San Juan Bautista con el hábito de penitencia con que lo describen los evangelistas. Se llama *Déisis* que significa súplica u oración, porque los dos Santos aparecen en actitud de orar o interceder ante Cristo por el mundo (1).

Este icono difícilmente falta en las iglesias bizantinas y es interesante el que se ha descubierto hace pocos años en mosaico en Santa Sofía de Constantinopla y representa, a más de los personajes dichos, a Constantino el grande ofreciendo a Cristo una maqueta de la ciudad de Constantinopla y a Justiniano que ofrece otra del templo de Santa Sofía por él edificado. Otro mosaico muy semejante, del mismo asunto, se encuentra en el nartex interior de la iglesia de la famosa abadía griega de Grottaferrata.

Hay una variante de este mismo tipo en la que el Salvador, en lugar de aparecer sentado en el trono, revestido con los atributos de la realeza, aparece crucificado. Quizá esta interpretación de la *déisis* sea más profunda y teológica. La Santísima Virgen y San Juan Bautista interceden por el mundo ante el único mediador entre Dios y los hombres, Cristo, que en la cruz cumple sus funciones sacerdotales de Pontífice supremo que ofrece al Padre el único sacrificio agradable que podía reconciliarlo con la humanidad pecadora. La oración de la Iglesia en la tierra y la intercesión de

---

(1) Este mismo motivo aparece en la gloria o parte superior del famoso cuadro del Greco: El entierro del Conde Orgaz.

los Santos en la gloria llega al trono de Dios *per Christum Dominum*.

9.º El tipo de la *Odighitria* tan conocido y extendido por todo el Oriente, representa a la Santísima Virgen sosteniendo al Niño en un brazo y con la mano del otro en ademán de mostrarlo a los devotos. De esto le proviene el nombre de *hodighitria* que significa: la que muestra el camino o guía. Cristo es el camino como dice el Evangelio: *Ego sum via* y su Madre Santísima quien nos dirige y lleva a él o si se quiere, ella es el camino para llegar a Cristo.

Nótese como este concepto de mediación universal que nos parece una aportación nueva de la Mariología, se encuentra ya claramente expresado en la devoción bizantina a la Madre de Dios, como aparece en sus imágenes. Finalmente, no quiero terminar este trabajo sin hacer mención de un cuadro de la Stma. Virgen, que aunque no sea ni bizantino, ni de origen oriental entra en algún modo en este tema. Me refiero a la Virgen *Faneromeni* o la Aparecida, venerada con igual devoción por «ortodoxos» y católicos en su santuario de la isla de Tinos en el Egeo. Es el santuario más famoso del próximo Oriente pero no es de rito bizantino sino de rito romano o latino.

Tuve ocasión de ir a venerar esta santa imagen de la gloriosa Madre de Dios y desde el puerto al Santuario, que está en un pueblecito del interior, hice el viaje con un sacerdote de la isla, también de rito romano, al que pregunté por el origen y significación de esta advocación mariana, la *Aparecida*. Mi compañero de viaje, que debía de ser poco aficionado a curiosidades históricas, me dijo que no estaba cierto pero que le parecía que por el vestido blanco con que estaba representada la imagen, y por el nombre y aun por el día en que celebraban allí fiesta, que se trataba de la Virgen de Lurdes o aparición de la Inmaculada. Cual no sería pues mi sorpresa cuando al arrodillarme ante el altar mayor del templo y fijarme en la santa imagen, me encontré que era la españolísima Virgen de Nuestra Señora de la Merced de Barcelona como lo demostraba sin dejar lugar a dudas su manto y escapulario blanco sobre el que aparecía claramente el escudo de las barras de Ara-

gón y la cruz de la catedral de Barcelona. Se trata de una tabla grande de estilo renacimiento, a mi parecer del siglo XVI o XVII de escaso valor artístico. Con la curiosidad natural pregunté al párroco de la iglesia quien tampoco supo darme razón de como había venido a parar allí aquella imagen. Me dijo que hacía ya siglos que allí se veneraba, que hacía muchos milagros, que los ortodoxos habían querido llevarla a su iglesia pero que milagrosamente la imagen había vuelto otra vez a su santuario católico pero no pude sacar nada cierto acerca de su origen en la isla. Quizá alguno de los padres Mercedarios de nuestra España, que después de la batalla de Lepanto se dedicaban al rescate de los cristianos cautivos de los turcos, la llevó allí en alguna de sus excursiones de redención y la dejó al grupo de católicos de origen genovés que vivían entonces en ese pueblo y de quienes descenden sus habitantes de hoy. Lo que sí aseguro es que tuve una alegría grandísima y sentí honda emoción al ver que la imagen de María más venerada y amada por el actual pueblo griego católico, la que los animó y consoló en sus luchas por conservar la verdadera fe entre los peligros del cisma, fué un regalo de España, a la que por algo llaman la patria de María Santísima.

Termino con un recuerdo de mi estancia en el Oriente. Cuando estuve en Atenas antes de la última guerra mundial, me hospedaba como de costumbre, con los sacerdotes seculares de rito oriental que viven en comunidad con el Obispo católico de la ciudad Monseñor Georgios Khalabádsis, pero como en su iglesia no había ornamentos ni misal de rito latino y yo no estaba entonces facultado para usar el rito oriental, tenía todas las mañanas que dar un largo paseo desde la calle de Akharnón, situada en un extremo de la ciudad, a la calle de Heptanisu en donde está la capilla latina de los Padres Asuncionistas para celebrar en ella la Santa Misa. Al atravesar unos solares medio urbanizados pasaba todos los días ante las ruinas de una vieja capilla, dedicada a la Santísima Virgen. De ella no quedaban ya más en pie que las paredes. El tejado y la bóveda se habían hundido y formaban un gran mon-



tón de escombros en el interior sobre el que crecían ya las malezas lleno de tierra y suciedad por el transcurso, al parecer, de muchos años. Como las puertas habían ya desaparecido, por el hueco que antes ocupaban, se veía bien el interior al pasar ante ella y atraído por la curiosidad de examinar unos restos de pinturas, que aparecían en la pared del fondo, entré un día dentro del recinto. En efecto, en el fondo había un pequeño ábside que en otro tiempo debió de cobijar al altar, y resguardado allí de la lluvia, se conservaba aún bastante bien de colorido el icono de la Virgen patrona de la capilla pintado al fresco; un icono bizantino, como hay tantos en aquel país, sin mérito alguno artístico, obra quizá del siglo pasado y de un modesto autor anónimo. Pero me impresionó al ver en tierra ante la imagen un pequeño ramo de flores, margaritas y otras flores silvestres cogidas de las malezas que por allí crecían abundantes y en un vaso roto y sucio un poco de aceite en el que lucía una lamparilla. Se ve que algunas personas del barrio rendían devoción a la Santísima Madre de Dios y querían tributarle este sencillo homenaje de culto y amor en su imagen que aun quedaba allí abandonada entre las ruinas. Me conmovió este hecho y yo también quise poner algo de mi parte y recé un Ave-María. Después todos los días al pasar saltaba otra vez entre los escombros para repetir esta corta oración y siempre observaba lo mismo: nunca faltaban las flores y la lamparilla o bien en el vaso o en el fondo de una botella rota o un cirio pequeño fijado en el suelo y resguardado con piedras o cascote para que no lo apagara el viento.

Al volver después de once años y con facultad para celebrar en rito bizantino ya no tuve necesidad de dar mi matinal paseo en dirección a la capilla latina pero fuí una tarde al antiguo solar a ver que quedaba de las ruinas de la capilla griega y si aun los devotos seguían alumbrando y llevando flores a la imagen de la Virgen.

Me costó trabajo conocer el sitio, había sido urbanizado por completo. Era una plaza de grandes edificios de estilo moderno y



en el lugar que ocupaban las ruinas de la vieja capilla se levantaba ahora una bella iglesia de estilo bizantino con su achatada cúpula de cemento armado flanqueada por dos torres. Entré dentro y en lugar del viejo y deslucido icono, en el iconostasio aparecía ahora uno nuevo y artístico en el que la Santa Madre de Dios nos miraba dulcemente y nos mostraba su Hijo santísimo que sonriente nos bendecía.

Pues bien esta historia, al recordarla ahora, me parece un símbolo de lo que es la iglesia bizantina separada de la unidad católica: Una iglesia en ruinas que se va destruyendo y convirtiéndose en un montón de escombros. Allí hay aun almas buenas, que duda cabe que están de buena fe en el error pero son flores que nacen espontáneas y carecen de los cuidados de un jardinero que las cultive. Sus luces no son ya los doctores ecuménicos que sirvieron de faro al mundo cristiano, el vaso roto y sucio en que arde su luz mortecina apenas deja pasar la claridad para que pueda iluminar en su derredor pero conserva aun muy vivo y férvido el amor a la Santísima Madre de Dios. Aunque sea entre las ruinas allí está María con su Hijo en los brazos. Por lo tanto podemos abrir el corazón a la esperanza. Si según dicen los que tratan de materias espirituales, es imposible que se condene un fiel devoto de María, la iglesia griega que tanto la venera, no puede quedar definitivamente sepultada en el error. La celestial Señora, cuando llegue la hora fijada por Dios, la sacará de él, la hará tornar a la casa del Padre común, a la santa unidad católica de Roma y entonces surgirá de las ruinas, renovada la verdadera iglesia griega a continuar las glorias pretéritas de su historia, a cumplir el deseo de Cristo: *Pater ut sint unum ricut et nos*. Padre, que sean uno, como nosotros somos uno. Joan. 17, 12.

## NOVELISTAS CONTEMPORANEOS:

J. A. GIMÉNEZ ARNAU

POR

J. A. FERNANDEZ-CAÑEDO

### I

#### NOTICIA DEL NOVELISTA

En Laredo (Santander), nació, el mes de mayo de 1912, José Antonio Giménez Arnau. Siendo joven su familia se trasladó a Aragón donde vivió largos años; de ahí le viene su aragonesismo espiritual. Estudió la carrera de Derecho.

Participó en las luchas políticas anteriores a 1936, desde los núcleos fundacionales de Falange Española. Fué combatiente en la guerra civil y desempeñó el cargo de Delegado Nacional de Prensa.

Solicitado por el periodismo, durante la Segunda Guerra Mundial ejerció corresponsalías de la Agencia «Efe» en el extranjero; como tal corresponsal viajó por Italia, Alemania, Bélgica, Holanda y Países Balcánicos.

Ingresó, después, en la carrera diplomática. Actualmente presta sus servicios en la Embajada española cerca de la República Argentina.

La carrera literaria de Giménez Arnau se inicia en el periodismo; hasta 1940 no había publicado más que un libro, *A MADRID POR LA MAR*, de muy exíguo valor (1). Además de las novelas que estudiaremos, ha escrito, en colaboración con su hermano Ricardo, una historia de la marina nacional en la primera etapa de la guerra civil española. (2)

### NOTICIA DE LAS NOVELAS

«\_\_\_\_\_ *Línea Siegfried*. Novela. Madrid. (Diana). 224 páginas. 1940. Ediciones Españolas, S. A.»

«\_\_\_\_\_ *El Puente*. Novela. Madrid. (Diana). 321 págs. 1941. Ediciones Españolas, S. A.»

«\_\_\_\_\_ *La Colmena*. Buenos Aires. (Imp. Balmes). 190 páginas. 1945. Ediciones Cimera».

«\_\_\_\_\_ *La Hija de Jano*. Buenos Aires. (Imp. Balmes). 310 páginas 1946. Editorial Cimera.

«\_\_\_\_\_ *La Canción del Jilguero*. Novela. Madrid. Afrodisio Aguado, S. A. 375 págs. 1947. Editorial Afrodisio Aguado, Colección Los Cuatro Vientos».

### NOTICIA DE LOS ESTUDIOS SOBRE EL NOVELISTA Y SUS NOVELAS

El eco de J. A. Giménez Arnau en la crítica española es aún exíguo. Mucho mayor y resonante lo ha tenido en la Argentina, al menos en la prensa. Aparte las críticas que los periódicos han dedicado a cada una de las novelas, solamente he podido recoger las fichas siguientes:

Alonso Blanco, Carmen: «El novelista J. A. Giménez Arnau.

---

(1) Editado por «Heraldo de Aragón».

(2) Giménez Arnau, Ricardo y José Antonio: «La guerra en el mar». Zaragoza. Editorial «Heraldo de Aragón».

Apuntes para una valoración estética de su obra». Conferencia dicha en Oviedo el 18 de abril de 1948.

Fernández-Cañedo, Jesús A.: «Panorama de la novísima novela española». Conferencia dicha en Oviedo el 21 de mayo de 1948.

Fernández-Cañedo, Jesús A.: «La joven novela española (1936-1947)». Estudio publicado en la Revista de la Universidad de Oviedo, Fascículo de la Facultad de Filosofía y Letras, enero-abril, 1948, año IX, núms. XLIX y L, págs. 45-79.

Fernández Flórez, Darío: «Crítica al viento». Madrid, 1948. («Tres novelas al día», págs. 101-102; referencia meramente descriptiva).

## II

### REPORTAJE NOVELADO

Una de las consecuencias más apreciables de la confusión de periodismo y literatura consiste en las novelas escritas por corresponsales de guerra. El periodista suele llevar dentro de sí una secreta o confesada vocación literaria; a veces, ocurre que es un literato obligado al periodismo por necesidades urgentes, ya que el libro no alcanza fuerte cotización. El escritor de este tiempo con dificultad logra escapar a la tentación del periódico y no sólo por el dinero sino también por el deseo de relacionarse más directa y frecuentemente con el público y de lograr una mayor extensión de su nombre. El fenómeno no debe admirarnos; lo que hay que evitar, en el caso del escritor, es que se avenga a escribir en función de periodista. Que es lo que sucedió a Giménez Arnau en LINEA SIEGFRIED.

Muy pocos meses antes de la invasión de Bélgica y de Holanda por los ejércitos alemanes fué dada a la luz LINEA SIEGFRIED. Entonces Giménez Arnau era corresponsal de la Agencia «Efe» en el extranjero y había visitado Alemania viniendo de Italia y regresando a ella. Fué una visita de corresponsal: crónica diaria y ace-

zante ir y venir en la búsqueda de la noticia sensacional. No queda tiempo para el reposo, para la maduración. La primera novela de Giménez Arnau transparenta con exceso una premura que no le ha permitido dar trabazón, continuidad a los diversos momentos. Mejor que de novela hablaríamos de una serie de reportajes novelados o de artículos sobre aspectos concretos de la vida alemana hilvanados en el frágil hilo de la identidad del personaje principal. También la presencia, visible u oculta, en cada página, de una tesis que sirve de eje a la obra. La interpretación original y sugestiva de las diferencias entre los pueblos germánicos y los latinos; la famosa «línea Siegfried» que aislaba a Alemania no era una construcción de hierro y de cemento para proteger bayonetas, eran los idiomas, las costumbres, la mentalidad. Tal pensamiento se desarrolla en 224 páginas, agrupadas en catorce capítulos, cada uno de los cuales considera una modalidad de las distintas actitudes de alemanes y mediterráneos ante el amor, la mujer, el vencido, la guerra... etc. (3)

Episodios reales y fantásticos, anécdotas verídicas y sucesos imaginados. Aquí está un acierto: la gradación de lo vivido a lo inventado. Giménez Arnau ha sabido encontrar una medida prudente que otorga verosimilitud y potencia al conjunto de la novela. Porque la potencia de una novela de guerra descansa en la cantidad de verdad que contiene, en la posible realidad de lo escrito.

Junto a ese acierto, el gran fracaso de la arquitectura. El plano periodístico—autor en función de espectador—y el plano novelesco—autobiográfico—se alternan sin fundirse; los episodios amorosos aparecen desligados del resto de la novela y podían servir, aislados, para generar una nueva narración.

---

(3) «No lo olvide, señor. Este idioma [el alemán] es un pedazo más de la línea Siegfried». Pág. 26.

Contraste entre la guerra española y el modo alemán de hacerla; págs. 34-35.

Y en el amor: «Ella sonrió.—Pero entre nosotros no hay línea Siegfried, Miguel.—¿Qué no hay línea Siegfried? Dos, nada menos.—¿Dos?—Sí, Hanny. Mi temperamento y tu mentalidad.

Buen tono en el dramatismo de algunas situaciones. Giménez Arnau llega hasta lo trágico por un proceso de contrastes: las muchedumbres polacas beben con los alemanes ante los cadáveres de sus compatriotas, una niña se contenta con haber salvado una muñeca mientras la mujer de al lado gime por su marido muerto, la feria intacta junto a la ciudad destruída, los periodistas corren tras el placer mientras los polacos huyen sin rumbo ante los despiadados agentes de la Gestapo, la madre de Elsa piensa en el frío que padecerá el cadáver de su hija sin percatarse de la significación monstruosa del suicidio de la niña.

Con demasiada frecuencia emerge la intencionalidad del escritor en mostrar la imposible compenetración de Alemania con los países mediterráneos; Giménez Arnau «quisiera que esta conclusión saliese en el libro, pero no por medio de palabras, sino que la dedujese el mismo lector.»

Aciertos parciales encontramos en LINEA SIEGFRIED: el capítulo XIII es buena prueba.

## HISTORIA DE UNA GENERACION

Un colegio de Hermanos Maristas; el Superior habla a los alumnos que concluyen el Bachillerato: allí están Domingo, Alberto, Gómez y Perico. De allí marchan a la Universidad, a estudiar Derecho: por seguir la tradición familiar Domingo, los demás por no romper la camaradería de los años anteriores. Sin vocación, como se elegían y como se eligen las carreras en España.

Los cuatro amigos maduran en la Universidad y les llega la inquietud y la preocupación políticas. Permanecen en la Universidad desde 1926 a 1930. Muchas cosas les ocurren en ese tiempo. Desde el conocimiento carnal de la mujer, hasta la ruptura del grupo por motivos políticos.

Alberto era indiscutible jefe, por cualidades humanas; Domingo ejercía magisterio intelectual. Por eso Alberto fué el primero que enamoró a Beatriz y se enamoró el primero también. Mientras

Domingo y Pedro «conocían mil amores» superficiales. Gómez había de trabajar para costearse la carrera y mantener a su hermana: no tenía tiempo para el amor; sus camaradas eran hijos de familias pudientes.

Las calidades humanas de Alberto determinaron que alguien se fijase en él como presunto jefe de los estudiantes. Y organizó una huelga, sin saber en provecho de quién. Poco después, la caída de la dictadura; el ingreso de Alberto y Domingo en la política militante. Perico vivía su frivolidad de niño burgués e hijo único; Gómez seguía trabajando. Domingo se inclinó hacia los partidos de de derecha; Alberto hacia las izquierdas. Y llegó a haber violencia entre ellos. Y las elecciones de abril de 1931, derrocaron la Monarquía.

Entre tanto, Alberto conoció a una muchacha abandonada. La llevó a su casa. Se casaron. Meses de felicidad auténtica. En el parto primero, mueren la madre y la criatura. A la salida de esta desgracia ingresa en las juventudes socialistas. Casi al mismo tiempo, Domingo se afilia a Falange Española.

Alberto es mal mirado por sus correligionarios por su aire intelectual; para librarse de este sambenito toma parte en un atentado. Después, no se sabe cómo, asiste al mitin fundacional de Falange Española. Domingo le recibe como afiliado al partido fascista. Y también aquí ha de tomar parte en un atentado para vengar la muerte de un obrero asesinado por los socialistas.

Las elecciones de febrero de 1936 y las oposiciones de Gómez y de Pedro se entremezclan. Al fin la guerra civil.

Perico y Gómez combaten en las filas nacionales. En un primer encuentro Pedro muere junto a su amigo. El padre de Pedro corre al cuartel para ocupar el puesto de su hijo. Alberto, en la zona roja, salvó la vida por la extraña piedad de un jefe socialista y, a través de la Sierra, ganó las avanzadas nacionales. Domingo ocupa uno de los principales mandos del Partido Fascista. Alberto se enamora de la hermana menor de Pedro, a la que el tímido Gómez

ama en silencio. Alberto y Eugenia son novios. Alberto ha de ir al frente. Y allí muere, con Gómez como testigo.

Concluída la guerra, Gómez regresa a sus ocupaciones y Domingo es nombrado para un alto cargo del Estado. Gómez no se atreve a declarar su amor a Eugenia, y la pierde. Domingo siente de cerca las críticas de los más jóvenes que le increpan por reaccionario. Y así termina la novela, con el fracaso de la generación que hizo la guerra.

La arquitectura del libro descansa en triple división: «Una orilla», «El río», «La otra orilla». «El río» es la guerra civil que se lleva los sueños y las ilusiones por el camino de la muerte, del fracaso o del tiempo perdido. Las otras dos partes recogen la acción en los tiempos anteriores o posteriores a 18 de julio de 1936 y a 1 de abril de 1939, respectivamente.

El movimiento narrativo parte de una escena o suceso que suscita en el protagonista o protagonistas o encadenamiento de recuerdos. Los recuerdos se desenvuelven hacia el pasado y, luego, avanzan hasta sincronizarse con la circunstancia que los generó. La fórmula es: presente-pasado-presente; pero el pasado se cuenta siempre en función de presente histórico, tal como en las películas con la misma técnica de recordación.

No hay en EL PUENTE más que dos dimensiones temporales: presente y pasado. La tercera: futuro, falta en la novela finalizada en presente. Es muy notoria la carencia de futuro, de porvenir, en una novela que tiene el propósito de historiar la interioridad de una situación y unos acontecimientos medularmente políticos y, además, la política actual y revolucionaria. Cabía esperar literatura doctrinal, especulaciones teóricas, soluciones de gobierno, críticas personales, alabanzas al régimen nacido de la guerra. Nada de eso. Giménez Arnau interpreta los movimientos políticos que desembocan en el 18 de julio como fenómenos históricos vistos desde los peculiares ángulos visuales de cuatro idiosincracias: Alberto, Domingo, Gómez y Pedro — de un hombre de actuación, de un intelectual, de un estudioso de la clase modesta, de un frívolo que



se redime. La estimación de la política por el autor se deduce de las coincidencias de los personajes, de las sobrias reflexiones que marginan la actividad de las criaturas literarias.

En primer término, una crítica comprensiva hacia las generaciones precedentes: «Por eso aquellos años dieron tal número de gentes que entraron de lleno en la agitación política. Por eso tantos padres no entendieron que aquellos muchachos, en lugar de estudiar («sí, sí—decían neciamente—. Se presentan quinientos, pero cuatrocientos cincuenta no saben nada»), se dedicaran a luchar. Ignoraban los que tuvieron la fortuna de nacer a mediados del siglo XIX que la vida había cambiado, que sus hijos hubieran unánimemente preferido conducir una existencia de patillas, levita y tranquilidad a dejarse en una lucha incierta pedazos de carne. No sabían que todos—¡todos!—hubieran adorado que la época en que vivían les hubiera permitido el carísimo lujo de ser románticos, liberales y capitalistas. Para lo cual, después de todo, tenían en la sangre una gran predisposición» (4). La cita nos descubre el pensamiento de Giménez Arnau: nada de imprecaciones; cambian las circunstancias, cambian las maneras de ser; lo que antes era válido es ahora ineficaz. Inquietud en los hombres, agitación en las masas. Una dispersión que afecta a cuatro camaradas. Y, al fin, nuevamente juntos los más significados: Alberto y Domingo, la inteligencia y la acción.

La unidad se consigue por la palabra de un hombre que logra alumbrar lo más recóndito de su generación: José Antonio (5).

---

(4) «El Puente», pág. 85.

(5) La evocación de José Antonio es sobria y exacta. Recuerda el mitin del teatro de la Comedia: «Finalmente le llegó la vez al del medio. Era uno más, si el aspecto exterior o la edad se tomaban en cuenta. Pero apenas empezó a hablar comprendió que era el jefe, *no solamente* de aquellos uniformados que le oían con los músculos de su cara rígidos por la emoción, *sino de todos* los presentes... Oía hablar de la misión de su generación. Saltar de la orilla de ayer, capitalista, sentimental y romántica, a otra incómoda que sería la ordenada, justa y austera orilla del mañana». Págs. 115-116, (El subrayado lo he hecho para resaltar el pensamiento de G. A.)

Pero esta voz congregaba a los que estaban limpios y puros y rompía las posibilidades mezquinas de las soluciones vergonzosas. Apuntaba el camino hermoso y definitivo de la sangre. Advino la guerra.

Resulta aleccionador que la guerra aparezca como una pesadilla, como un tremendo e increíble dolor por la división de España en dos partes y que ningún adjetivo empañe esta emoción intelectual y primaria a la vez. Los hombres que luchan en los bandos

---

En otra ocasion aparece José Antonio. Es un centro de F. E. Se comenta el asesinato de un obrero a manos de los socialistas: «En aquel momento entró el Jefe. Al pasar junto a ellos dijo a Domingo: Ven... Entraron. Era demasiado llamar despacho a aquella habitación con una mesa y tres sillas, presididas por una bandera del Partido y algunas fotografías de mítines históricos dentro de la pequeña pero intensa historia de aquel grupo político... Hubo un momento de silencio. Luego se oyó una voz dolorida que preguntaba a Domingo: ¿Lo has visto?—Sí, espantoso.— No ha tenido ni la muerte rápida que merecía.— Al decir aquello, aquel hombre tenía el aspecto de todo, menos de jefe de un partido violento. Pero unos segundos bastaron para transfigurarle. Se mordió los labios nerviosamente y luego dijo con energía:—Se obstinan en que nuestro abrazo sea siempre un abrazo de sangre. Nos odian porque nos saben cercanos, y nos matan porque si no vendrían a ser de los nuestros. El método es triste, pero aún esa trágica cita hay que aceptarla. Ellos han matado a un obrero. Tenía las manos tan callosas como aquéllas que le han golpeado hasta matarlo. Seguramente dirán que es un traidor, que estaba al servicio de la plutocracia. Yo que le conocía, os digo que tenía un alma mejor que ninguna de las nuestras... No dijo más. Salió...» Páginas 122-123.

La muerte de José Antonio. Una velada en casa de los padres de Pedro: «...llegó Domingo. Al principio, nadie se extrañó, porque algunas veces recogía a Alberto camino de su casa. Pero éste, viéndole, comprendió que algo ocurría.—¿Qué hay? ¿Pasa algo?—No, nada, Alberto...— Pensó un segundo, y luego, comprendiendo que el silencio no remediaba nada, dijo: —Anoche lo fusilaron.—No añadió más. No tuvo que decir quién era, porque todos habían entendido Alberto palideció. Ni un segundo había temido por él... Estaba seguro que volvería un día y les diría el camino justo y la meta concreta... Le lloraban no sólo los de antes, sino también quienes le conocieran después de la guerra... Le lloraban todos... Pero la carne desgarrada como si hubiese sido herida de muerte por los mismos balazos de la noche anterior, el dolor físico de una segura agonía, eso lo sentía sólo una generación.—Su mejor batalla la ganará, como el Cid, después de muerto—dijo Domingo.—Alberto contestó:—Sí, pero en ella se sacrificará lo que él más quería: nosotros». Páginas 218-220.

opuestos tienen, en el fondo del corazón, las mismas esperanzas y las mismas metas; ocurre, sin embargo, que unos son sordos a las palabras de los otros.

De la paz, de la victoria militar a la fecha en que se finaliza la narración no se encuentra un enjuiciamiento directo de los hechos, de las realizaciones políticas.

Me detengo en analizar este aspecto de la novela, para resaltar un gran acierto del autor. Ha sabido evitar la invasión de lo que sería externo a la novela misma, de aquello que Giménez Arnau llevaba en el alma y por lo que combatió. Un certero instinto literario le ha prevenido contra la fácil asechanza de la novela de tesis o de partido. Porque las mismas escuetas reflexiones marginales aludidas, siempre están pasadas por el tamiz de los personajes, en función de las situaciones; nunca directamente nacidas de una inmersión extemporánea del autor en lo ficticio. Podía esperarse una novela mixta, en la que lo real y lo imaginado, lo novelesco y lo doctrinal ocupasen planos distintos aunque interferidos: piénsese en la novela picaresca: relatos de picardías y reflexiones morales sobre los vicios y las virtudes, piénsese en las novelas comunistas, en las que lo que menos importa es lo novelesco.

No quiero significar que sea imposible fijar una ideología de Giménez Arnau. No. La causa de las violencias sociales en España está en la dejación que los de arriba: los cultos, los ricos, los gobernantes, han hecho de sus deberes, de sus derechos también; cuando las obligaciones de ejemplaridad y de asistencia de los estratos superiores respecto de los inferiores son incumplidas, surgen las revoluciones destructoras. La guerra civil, con su final victorioso, ha hecho desaparecer externamente, al menos, y en la fecha en que la novela se escribe, las causas de la disgregación. Pero no es suficiente para creer que todo está resuelto. La generación que ha hecho la guerra ha perdido mucha sangre y no alcanza las metas esperadas. Las últimas páginas de EL PUENTE rezuman pesimismo resignado, hacen que el lector recuerde al Andrei Taga-row de la obra de Ayn Rand, LOS QUE VIVIMOS.

G. Arnau, «con los ojos puestos en la última dolorosa historia de España», ambiciona escribir la novela de una generación, del conjunto de hombres nacidos entre determinadas fechas y acongojados por idénticos problemas, sin circunscribirse a límites geográficos. Ve el problema español como una faceta de la revolución universal y para dar esa impresión conjunta «suprime indicaciones concretas de nombres de ciudades, de políticos y aun de acontecimientos».

La generalización no evita la emergencia de lo concreto español, que el lector reconoce a cada paso. Desde 1925 a 1929 ocurren en Europa cambios que son comunes a toda su geografía, aunque en cada nación adquieran tintes específicos, y Giménez Arnau pretende incluir su obra en un ambiente total, como declara en el prólogo. Pero la novela no es historia sino anécdota, concreción, y, por ello, lo más próximo al autor—la exclusión político-social española—es lo que recogen sus páginas. No importándole los escenarios sino los estados de conciencia: «sería injusto que nombres de calles, descripciones de personajes, geografía concreta de un país trataran de reducir un problema que se dió en cualquier rincón de la vieja Europa» (6), una ineludible limitación descubre en cada página, entre líneas, el lugar y el nombre de los sucesos y de las personas.

Un tipo de novela semejante a esta de Giménez Arnau es frecuente en la literatura rusa anterior a la revolución roja. Capítulos de EL PUENTE como el del atentado al juez Arjona (7), el de las represalias por la muerte de un obrero fascista (8), las órdenes susurradas en los lugares más inverosímiles y por personas desconocidas (9) son comparables con la serie rusa que pudiéramos denominar «La novela de los terroristas». Pero hay entre este tipo de

---

(6) Prólogo; págs. 7-8.

(7) Págs. 100-108.

(8) Págs. 121-126.

(9) Entre otras, en la pág. 154.

Literatura rusa y EL PUENTE una diferencia que afecta a la esencia del contenido ideológico. La dualidad: revolucionario abnegado y perseguido, reaccionario cruel y rico es axial en aquéllas; en ésta, como dije, el problema se plantea en cuatro estados de conciencia y en cada uno de ellos hay virtudes positivas: la bondad y la valentía no son patrimonio de un grupo sino que puede ser bueno y valiente quien se enfrente con tal grupo. Si hay una tesis en la novela es ésta: una generación rompe con el pasado al empeñarse en alumbrar un orden nuevo para lo que ha de recurrir a la lucha cruenta y cuando regresa, envejecida por los intensos años, la nueva juventud desfila hacia metas que los ex-combatientes no sospecharon. Incomprensión en una orilla, incomprensión en la otra orilla. Amargura en los incomprensidos que hicieron posible, con su sacrificio, el tránsito de los valores espirituales, sin que los hubiese arrastrado la riada.

¿Qué circunstancias crearon las incomprensiones? «Las posibilidades subversivas» de la juventud universitaria son ignoradas por los gobernantes y aprovechadas por intelectuales desplazados de su misión rectora y que odian la rutina nacional pero carecen de unión y de rumbos precisos. Sólo la nota negativa les junta, y la negación es la impronta que transmite a la juventud, desasegurada e incómoda en unos moldes rígidos e inactuales. El fermento disolvente resquebraja la «calma de cementerio», es decir, la imposición del general Primo de Rivera en conseguir la mínima aspiración política del orden público. «Pero el orden no era bastante». «El orden modesto que se les había ofrecido no pasaba de la mediocridad (10). Los españoles esperaban que «habría un desorden del que surgiría un orden revolucionario justo». Derribado el obstáculo calificado de más difícil—la Monarquía—«todos, intelectuales y trabajadores, ricos y pobres, jóvenes y viejos, celebraron la caída de los políticos que durante años les había dado el or-

---

(10) Pág. 64.

den» (11). Fascismo y comunismo, desde este instante, dividen a la juventud hasta que los mejores, los espíritus más limpios y generosos, comprenden la unidad del camino y son posibles estas palabras: «Tú organizabas una huelga porque unos albañiles caían de un andamio podrido, en nombre de una justicia social que para implantarla te hacía capaz de saltar por encima de la nacional. Yo, basándome en la idea de la Patria me olvidaba que una que merezca tal nombre no puede tolerar que los hombres sean sacrificados por el egoísmo de una clase cuyo único mérito fué el de hacer imprimir sus dividendos con los colores nacionales» (12).

He recogido las citas precedentes para evitar que en la versión del pensamiento de Giménez Arnau se produjese anfibología o escándalo. Las últimas líneas transcritas constituyen el anunciado de su ideal político; al menos en aquella hora. Me he detenido en mostrar el aspecto ideológico de la novela porque es lo más interesante de ella. Dos razones abonan el interés: una temporal y la otra intrínseca. EL PUENTE salió a la luz en 1941 cuando los españoles soñaban utopías realizables y todavía el egoísmo no los había escindido, de nuevo, en plutócratas, burócratas y miserables. Interesa, pues, la lección político-moral, recoger la intrahistoria de aquellos pretéritos y esperanzados tiempos. Y la razón intrínseca es: lo formal, lo externo pierde importancia ante la magnitud del contenido. Esta actitud del escritor es frecuente cuando se siente protagonista de un fenómeno histórico y percibe el volumen de su intervención. Piénsese que ni Remarque, ni Barbusse ni Blasco Ibáñez pretendieron cátedra de estilo. Quede, sin embargo, constancia de que EL PUENTE es una de las novelas mejor escritas sobre un tema de nuestra guerra (13).

---

(11) Pág. 66.

(12) Pág. 118.

(13) Yo formaría una tricología en la que además de EL PUENTE, estarían MADRID DE CORTE A CHECA, de Agustín de Foxá y CHECAS DE MADRID de Tomás Borrás.

## OTRA VEZ LA ANTINOMIA CAMPO-CIUDAD

Presente, como telón de fondo, y sin referencias que la califiquen, la guerra se asoma a las primeras páginas de LA COLMEÑA: cinco o seis estampas sucesivas, trazadas en pincel impresionista, muestran el paisaje de la zona de combate. Un capítulo brevísimo en el que percibimos olor a éter (14) y a pólvora mezclado con el aroma de las eras, presenta a Pedro Alvarez y opone, por primera vez, la ciudad al campo. La ciudad representa la vida mecánica, artificiosa; en el campo, el hombre se proyecta sobre las cosas. El campo es más humano porque enfrenta individuo a individuo, esfuerzo o cosecha. Pedro, el protagonista, era un hombre sencillo a quien los años pasados en la ciudad no robaron el cariño a la tierra. Mientras estudia o en el fragor de la batalla permanece en su sangre el sentido campesino. La llamada de la tierra es en él tan profunda que si necesita saber qué hora sea alza «su cabeza al sol agonizante con el mismo gesto instintivo con que un hombre de ciudad hubiese levantado ligeramente la manga de su brazo izquierdo para mirar el reloj» (15); la música complicada de su amigo pianista le causa «la misma impresión que a él—capaz de beber cántaros de vino—causaran aquellos vasos estrechos y altos que encontrara en el *cabaret* de la ciudad», aunque «sabía—eso sí—mil coplas populares de su región nativa e incluso su voz tenía cierta fama, allá en su pequeño pueblo» (16).

Las citas manifiestan con evidencia la filiación de LA COLMEÑA, inserta en la tendencia moralizadora del menosprecio de corte y alabanza de aldea del siglo XVI. Pero aun hay más: porque si fray Antonio de Guevara apostrofa el vivir cortesano y Virgilio—siglos antes—y sus comentadores, imitadores, traductores y

---

(14) Recuérdese el comienzo de LOS QUE VIVIMOS: «San Petersburgo olía a ácido fénico».

(15) Pg. 17.

(16) Pgs. 40-41.



adaptadores cantaban pastores poetas, también Giménez Arnau está lastrado con el mismo peso de falsedad. Al novelista le falta sentir el campo como elemento vital; es incapaz de una visión directa, de inventar o recrear sensaciones y tendencias que den aire auténticamente campesino a LA COLMENA. La novela no sale de la literatura, no contiene ambiente de pueblo; ni siquiera la exaltación del esfuerzo labrador le ha sido concedida. Una vez más, la literatura española permanece dentro del bucolismo, y lo eglógico es una imagen irreal, poetizada. Contiene—sí—bellezas asépticas de amaneceres y trigos maduros, carece de sudor y de suspicacia de labriegos. El polo opuesto pasa por Huysmans y por Zola, también unilaterales. El defecto no empece que algunos personajes estén trazados con vigor y en esquema lineal. Pedro se identifica con la tierra, siente el dolor de las eras abandonadas como propio dolor; es el dolor de la tierra y él es un producto del suelo y como tal ha de volver a su origen, porque en el campo todo brota de la tierra y todo muere en ella. Unamuno está detrás de esta concepción telúrica; hay una coincidencia en la visión del campesino Pedro y el poema de Vicente Aleixandre «Hijos de los campos»; no incurro en incongruencia, Pedro es fiel a sí mismo, su propia e íntima esencia se impone: lo que falla, como indiqué, es la intuición del campo en la mente del escritor.

La antinomia campo-ciudad enmarca la trama de la novela. Que es un problema íntimo de Pedro. Su finca sería, en la esperanza, «un canto a la fertilidad. Todo, tierra, bestias y hombres no tendrían más misión que producir. Por eso no se admitirían los productos híbridos. Nada de mulas, por ejemplo. En su lugar yeguas que, con su largo embarazo, permiten unir los productos de su vientre al de su trabajo en la tierra. Y hembras, muchas hembras. Los machos no tendrían otra misión que sembrar y fecundar. El toro, el cerdo y el gallo, no deberían su presencia sino a la necesidad de repetir incesantemente una reproducción que en los animales, en la tierra y en los hombres, sería permanente». «—¿En los hombres también?». —«Sí, junto a mí trabajaría una familia a la

que no exigiría más que dos condiciones: Honestidad y número». (17) He aquí el problema: a este hombre, deseoso de multiplicar sobre la tierra el don de la vida, se le niega la paternidad. Hay todo un proceso de distanciamiento de la mujer amada, a la que Pedro considera infecunda (18). La tragedia es real y verdadera—no como en YERMA, la falsa versión de García Lorca—, angustiante. Pedro se rebela contra la suerte adversa y busca la solución liberadora en Lucía, posible madre para el anhelado hijo (19), al que sospecha nexo unitivo, semilla y planta dolorida que germina más raramente que el trigo. La unión física con Lucía no es infidelidad, no es inmoralidad: es afanarse por encontrar la propia vida (20). En la experiencia no se mezcla el amor, sino el trabajo; siembra, no avaricia (21).

En Amparo, la esposa, el asunto tiene un planteamiento indirecto. No tener hijos equivale a la pérdida del marido. Y el marido es la esencia de su vida. Para ella, la preocupación viene de rebote (22).

(17) Pgs. 40-41.

(18) «A los pocos meses de la boda ya empezara él a inquirir en espera de un hijo que necesitaba rápidamente para que «los viejos lo conocieran antes de morir», como solía decir excusando su pueril premura. Luego, pasado el primer año, fué algo más que preguntar. Fué una especie de mutua aprensión que a cada uno de ellos hacía suponer en el otro la razón de aquella dolorosa esterilidad», página 54.

(19) «...era como un pedazo de tierra hambriento de arado y de simiente», pg. 90.

(20) «Era un hijo lo que él buscaba en la mujer sana que veía alejarse, página 99: «por el bueno o por el mal camino, legítimo o no, él quería un hijo», pg. 100.

(21) «¿De amor..? Era un esfuerzo físico más, comparable al que los animales, las plantas o la tierra exigían en su oficio... Era su alma que... exigía aplacar el hambre de paternidad en otro cuerpo cualquiera aunque allí el amor no naciese naturalmente sino que se consiguiera a fuerza de poner en juego los apetitos físicos», pgs. 111-112.

(22) «Amparo se estremeció. Sí. Era un final bien lógico que el marido, har-to de esperar frutos, un buen día se fuese buscándolos en otra parte». pág. 89.

El momento culminante de la tragedia se alcanza cuando Pedro conoce que el defecto reside en él, que es estéril (23). Desde entonces «las manos trabajan—tras la certeza de no tener descendencia—como deben trabajar las almas que no se sienten inmortales» (24).

Un amigo de Pedro viene a pasar unos días en su compañía. Por entonces Amparo se cree embarazada. Y Pedro intenta matar al amigo, creyéndole infiel. El equívoco se resuelve al descubrirse el error de Amparo. Y Pedro y Amparo siguen juntos, con la tremenda desilusión en sus almas, al abrigo del invierno: «Años haría que aquellos campos no conocían una Nochebuena tan blanca» (25).

LA COLMENA es un libro sin divagaciones; los conflictos se plantean con naturalidad, sin que se advierta truco. La fantasía no perjudica la verosimilitud de los personajes y de los problemas posibles. El mayor reproche, aparte de la ya dicha falsedad ambiental, se le puede hacer desde el mundo novelístico, que es muy reducido y desde lo lineal y breve del relato. Pero estos reproches no son suficientes para arrancar a LA COLMENA su valor.

### Y AHORA SE ASOMA EDIPO

Un nuevo horizonte abre Giménez Arnau a sus creaciones. Los cuatro personajes de EL PUENTE, el hondo problema de LA COLMENA nos son cercanos, están en nuestro contorno. Elaborando la realidad próxima han surgido esas novelas en las que los elementos imaginados no emergían destacándose acusadamente ante la vista del lector.

---

(23) «—¿Tu hijo?—insistió llena de ira.—El día que lo tengas pregunta a tu mujer o a tu amante quién le ayudó a hacerlo». «Había pagado caro el querer buscar un hijo fuera de la casa propia. Al precio duro de saber que muy probablemente era él el culpable de la esterilidad que se prolongaba en «La Colmena» contrastando con la fertilidad de tierras, animales y plantas, pág. 130.

(24), Pág. 142.

(25) Pág. 190.

LA HIJA DE JANO trae en primer término un predominio de lo puramente imaginativo. Los protagonistas son tipos por encima o por debajo de la línea de normalidad y no son localizables en espacios vecinos o en gentes conocidas, en esos lugares a donde vamos todos los días o en esas personas que nos presentan en cualquier ocasión. Por eso, la novela se desarrolla, excepto su parte más humana y universal, en las ciudades fabulosas de los EE. UU. de los yankis, en lugares que la novela de aventuras ha rodeado de un nimbo fantástico y casi mítico. El procedimiento es parejo al que utilizó Cervantes en LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA: escenificar la acción en países lejanos y no bien conocidos, desfigurados por las leyendas o por la rutina literaria. Giménez Arnau acierta certeramente en este punto. La magnificencia del medio social y económico de sus marionetas precisa un escenario grandioso que torne verosímiles ciclópeas luchas y la existencia de caracteres desmesurados.

Una cuestión moral alienta entre las líneas de la novela; una doble pregunta aflora en los personajes: en el hombre ¿qué es más decisivo: lo hereditario o la educación? La pregunta apunta blancos lejanos: la presencia del Bien y del Mal en el hombre está implicada en el interrogante. Porque si la sangre no es acallada por los hábitos que la educación nos viste, lo malo y lo bueno carecerán de trascendencia ya que no son sometibles a un módulo; si se producen fatalmente las acciones, en virtud de notas determinantes recibidas simultáneamente a la vida, las sanciones coactivas de los hombres deberán transformarse en higiene y en, último término, alegarán una justificación externa en el mismo sentido que se justifican los nosocomios para los alienados, pero las sanciones ultraterrenas carecerán de sentido porque el sujeto agente no posee libertad de ejercicio.

A lo largo de 310 páginas se distinguen tres elementos: los capítulos inicial y final recogen el artificio literario objetivador de la fábula; el segundo, que es una novela de aventuras; y los restantes donde se nos relata la historia de la familia Sullivan.

Por primera vez, que yo sepa, (después, en KARU-KINKA, Bartolomé Soler abordará un tema semejante en el marco de la Tierra de Fuego), un escritor español se atreve con un episodio de la evolución económica del pueblo yanki. Me refiero—innesaria aclaración—a un escritor con conciencia artística. Arnau recoge la fase más aguda: la lucha entre familias directoras de centros fabriles de gran importancia. El asunto es escabroso si se tiene en cuenta la numerosa ascendencia literaria y las magníficas novelas que los yankis nos han dado: piénsese, por ejemplo, en LA TIERRA, donde Luis Bromfield nos habla del proceso en el ambiente elemental de los colonizadores. Me parece que Giménez Arnau, siempre proclive a lo práctico, a dejarnos en la boca el regusto de la moraleja, pretende hacer enseñanza de la historia. Permite que le arrebatén los magníficos y arriesgados combinados económicos, la admiración por la capacidad de trabajo de aquellos hombres. Y no regatea adjetivos para el incruento combate en el que cada luchador juega los triunfos todos de las peleas anteriores.

El fondo temático tiene una procedencia de cuentos infantiles y de novelas de aventuras. Adivinar las posibilidades de un tema desdeñado está muy lejos de ser un defecto. Estimo que en esto estriba el éxito que LA HIJA DE JANO ha obtenido en América: en que las cuestiones trascendentes, las ideas expuestas han sido hechas carne y hueso literarios en personajes sólitos en las novelas policiacas y de aventuras, únicas que llegan al extenso público. Nada más alejado de lo que pudiera calificarse de dejación de la dignidad del escritor, nada más alejado de abdicar la finalidad artística: no ha obrado así Giménez Arnau. Precisamente observo, por vez primera entre los jóvenes novelistas españoles, el intento de dotar a la novela de dimensiones poliédricas, de extender la acción por varios mundos, de dar vida a muchos personajes. Quizá apunte una ligera deshumanización: los personajes están esquematizados, son ideas, lo que también ocurre en una novela tan magnífica como EL VIAJE de Charles Morgan. El autor ha permitido el escape de su inteligencia, ha dramatizado conceptos bajo los

nombres de Alicia Sullivan, de Ricardo y de Luisa. El resto de los personajes, los de segundo plano o los episódicos, tienen más aire vital porque se mueven por sí mismos, exentos de la ideología del creador. La novelización del motivo intelectual se percibe incluso en pequeños detalles: cuando Giménez Arnau explica el por qué del título, la ráfaga de fino humor sopla en aquellas regiones desde la referencia culta, no desde la gracia espontánea (26).

La novela comienza en primera persona. Para objetivarla recurre a fingir el encuentro con una persona que le entrega su diario. A partir de tal momento el novelista se arrincona y baraja las páginas íntimas para conseguir una gradación sucesiva del interés en el lector. El procedimiento no es original. Camilo José Cela lo ha utilizado también y Baroja lo usa frecuentemente. Pero a Baroja y a Arnau les separa esta diferencia en el uso del tal artificio: los personajes que aparecen en el primer capítulo de las obras de D. Pío sujetas a este procedimiento son pretexto para recordar terceras personas y nunca reaparecen en capítulos posteriores; en LA HIJA DE JANO a Alicia la conocemos en el primer capítulo y en los otros aprendemos la historia de su vida. La presentación que de ella se hace en el tan citado primer capítulo es menos sugerente (27) que el breve y conciso diálogo que la conecta con Giménez Arnau:

«—¿Sola?

—Sola.

---

(26) Insisto en este extremo en la parte de este estudio titulada «Humor intelectual», pág.

(27) «Es norteamericana. Tiene el dinero a montones y viaja constantemente en compañía de una criada mulata. Además... es una mujer extraordinaria... Alicia Martín rondaba los cuarenta. Era morena con ojos verdes muy claros y tanto su nariz proporcionada y recta como su pronunciada barbilla recordaban perfiles mediterráneos más que sajones. Era su piel tersa y blanquísima y las manos finas pero enérgicas, parecían descubrir a la artista... era extremadamente femenina y apenas vista despertaba en los hombres mucho de curiosidad y otro tanto de interés», págs. 9-10.

Era algo. Pero su laconismo me obligaba a seguir.

—¿Libre?

—Libre.

Quedaba el tercer peldaño y valientemente lo subí.

—¿Enamorada?

—Enamorada» (28).

En las páginas siguientes a la esquemática conversación, es decir, a lo largo y lo ancho de la novela, se declara el misterio de las tres palabras y el de la Alicia ladrona que devuelve los robos acompañándolos de una generosa dádiva. El misterio del comienzo se concentra en el contraste caracteriológico, en juegos de palabras y de situaciones y prende al lector invitándole a marchar con paso forzado hasta agotar el enigma.

Bernardo Martín, ladrón caballeroso, ha raptado una niña de pocos meses. La retiene junto a él durante veinte años, como si fuera hija suya. Cuando la policía descubre la culpabilidad de Bernardo, éste declara el origen de Alicia, hija única de millonarios norteamericanos que se negaron a entregar el rescate exigido por el raptor. De ahí la doble Alicia, hija de Jano: había vivido en un clima e ingresa en otro. Había «dentro de ella dos caras cuyo campo de visión era opuesto e incompatible. Había la faz asomada durante veinte años a un mundo inmoral, pero atrayente en su emoción y en su riesgo. Y... el otro rostro que nada sabía de audacias, ni de ilegalidades, pues tenía a su servicio un poder que le hacía observar fijamente el valor de unas normas hechas precisamente para mantener tal dominio... De un lado el aire respirado, de otro la sangre de las venas» (29).

Tras el violento contraste, el dilema: ¿puede la educación modificar las tendencias y los instintos? Únicamente el padre, Ricardo Sullivan, consigue atraer la simpatía de Alicia. Simpatía que no equivale a afecto filial, sino que roza aguda y levemente el com-

---

(28) Pág. 11.

(29) Págs. 167-168.



plejo de Edipo. La madre se encela y el conflicto rompe la tensión con la muerte de Ricardo en los campos de Europa durante la guerra del catorce. Sin embargo, el problema esencial—educación, sangre—permanece animando las páginas hasta el final del libro, como otras muchas cuestiones morales y sociales que el autor plantea pero no resuelve, conformándose con insinuaciones al lector.

La problemática de la novela es, por propia naturaleza, insoluble. El lirismo paterno sirve de medio para atraer a la hija, aunque de manera precaria y frágil; es imposible todo entendimiento entre madre e hija. Recordemos la figura de Luisa Hilton, la madre: austera, inflexible, sentido estricto de la legalidad, prefiere cumplir la ley a rescatar la hija. Su educación, obra de generaciones, ha infiltrado normas en las venas y se impone siempre porque las ha vaciado de sangre. Cuando Ricardo pretende pagar lo exigido por el raptor, ella dirá: «¿Puedes creer que no la quiero como tú? La llevé dentro de mí y estuve a punto de dar mi vida para que ella viviera. Sin embargo, no tenemos derecho y no lo haremos» (30).

Dura sequedad sentimental. Hay que saber que Alicia representa el fracaso de las aspiraciones maternas. Cabe un contraste de Luisa Hilton y Pedro, el protagonista de *LA COLMENA*. Los dos desean un hijo continuador, pero ella tiene una tradición que conservar y él inicia una genealogía. Pedro desea reafirmar su virilidad con la perpetuación; en Luisa no es la pérdida de la fecundidad ni la supervivencia lo que importa: hay que proseguir la obra familiar, misión que se le ha inculcado desde niña. El nacimiento de Alicia inutiliza el esfuerzo y lo que hubiera solucionado el conflicto de Pedro, origina resentimiento en Luisa porque representa el comienzo de un fracaso que culminará en la marcha del esposo. Luisa tiene un rudimentario sentido de la maternidad oculto

bajo el orgullo y el rencor al sentirse defraudada y no saber adaptarse por exceso de rigidez. Rigidez que contrasta con la blandura de Ricardo, la figura más atrayente del libro que es, ante todo, una novela de contrastes:

Los Hilton y los Sullivan.

Aristocracia y nuevos ricos.

Hilton y Bernardo.

Ley y delito.

Sentimentalidad e inhumanidad.

Luisa y Alicia.

Daniel y su hijo.

Blancos y negros.

Denominador común: el egoísmo. Un egoísmo calculado del que sólo se libra el doctor Evans, comunista teórico; hasta el sacerdote permanece en «Santa Letizia» por motivos personales, desprovisto de sobrenaturalidad.

El significado de la guerra, episódica en esta novela, es hondo. En LA COLMENA era una pista de despegue, aquí es el principio del fin. Del fin de una sociedad decante y falsa, materializada, desvalorizadora de lo espiritual. Frente a los convencionalismos vacíos que la sostienen, la referencia del doctor Evans a la guerra: «liquida un pequeño incidente entre capitalistas del mundo... pero no se olvide que la última palabra la dirán los humildes» (31). La guerra inicia el cambio de la estructura social eliminando el tipo tópico de capitalista. La misma Alicia Sullivan, aparentemente tan generosa, está infectada por los prejuicios e inutilizada para una vida limpia y de caridad.

#### A LA FELICIDAD POR EL DOLOR

Clave para interpretar LA CANCION DEL JILGUERO es la cita inicial: «Una cosa os quiero confesar y es que los verdaderos

---

(1) Pág. 266.

sabios, que son los prudentes y virtuosos, son muy superiores a las estrellas. Bien es verdad que tengo cuidado no engorden, porque no duerman. Que el enjaulado jilguero en teniendo que comer no canta. Gracián: El Criticón». Baltasar Gracián identifica sabiduría y virtud. Pero el sabio es hombre y lo sensual deprime el espíritu. La prudencia aconseja debilitar la carne para que el cántico sea posible. Este es el *leit motif* de la novela.

Giménez Arnau recuerda a Lázaro Fonseca, escritor que, por escrúpulos de conciencia, contrae matrimonio con una mujer a la que cree haber dañado con sus escritos. Luego, deja de escribir. En torno a esta trama se interpolan otras historias: la del pianista Michele Bardi que ha de vencer múltiples escollos en su carrera, la de los amores del autor con Giovanna, la vida de los asistentes a la tertulia del Café Inglés, etc. Un hilo autobiográfico —o fingidamente autobiográfico— engarza un mosaico diversísimo; el autor vive paralelamente a sus criaturas.

He pensado que la tendencia a presentar las novelas como biografías nace de la preferencia del público por este género, cansado de la lectura de novelones insípidos. Por eso el escritor, al objetivar su creación, lo hace en función de aquello que le asegure lectores o simule dar a la novela un contenido real y verosímil. Arnau, en LA CANCION DEL JILGUERO, parte de la noticia periodística informadora de la muerte de Lázaro Fonseca. Un amigo trae el recorte del periódico e interroga sobre las vicisitudes del fallecido. Giménez Arnau da libertad a los recuerdos. Un misterio denso envuelve la figura de Fonseca apenas recorridas las primeras páginas, luego el esbozo se agranda, detallando e incluyendo novedades. La técnica del misterio para interesar al lector se repite en todos los personajes de LA CANCION DEL JILGUERO, al menos en los que ocupan primer plano: Bardi, Juan Sin Tierra, Giovanna.

La arquitectura descansa en una triple división que se corresponde con las tres virtudes teologales: «La Fé», «La Caridad», «La Esperanza», según el predominio de cada una en la evolución de

las almas de los personajes. Los capítulos en que cada parte se subdivide introducen una variación en los personajes o en las situaciones del decurso narrativo. Subrayo la particularidad arquitectónica porque estimo que LA CANCION DEL JILGUERO se asemeja mucho en su arquitectura a una pieza de teatro. Ya la abundancia del diálogo suscita sospechas aunque sea lícito defenderla como recurso para una andadura ágil y dinámica; además, «La Fé» se corresponde con el planteamiento, «La Caridad» con el nudo, y «La Esperanza» con el desenlace del drama de Fonseca y del de Bardi. Sería fecundo—y también difícil—señalar los pasajes en que lo teatral gravita excesivamente sobre lo novelístico.

Los capítulos en que interviene Juan Sin Tierra, y sobre todo en la tertulia del Café Inglés, son divagaciones en torno a temas culturales. El amor, la destinación del hombre, el arte se someten a la estimativa de los distintos personajes para mostrarnos las facetas de cada cuestión y ocultar el pensamiento de Giménez Arnau. Sugieren un parangón con ARTE, AMOR Y TODO LO DEMAS: la ingeniosa digresión sobre los hombres «chapaos», «bonzos» y «tililis» trae a la mente el ágil humorismo de Huxley especulando con amor y «fluctucuh». Es necesario añadir que Huxley consigue la amenidad en un libro donde interesa la disquisición y no el tenue hilván de lo que ocurre. En la novela de acción densa, diría excesiva, como LA CANCION DEL JILGUERO estos paréntesis, estas desviaciones, generan desplazamientos del espíritu lector a zonas vagas, inconcretas, a una inmersión intelectual ajena a la dramaticidad de la obra. En concreto: el ingenio de Arnau en estos momentos está acorde con la sensibilidad del lector moderno, pero fracasa el procedimiento de insertarlo en una novela de acción.

En LA CANCION DEL JILGUERO hay un primacía de la voluntad sobre las otras cualidades o virtudes del hombre. El hombre perfectible alcanza el éxito si se determina a lograr la perfección. Variados métodos, distintos intentos de enfocar la vida concluyen en la misma forma. Porque en el fondo alguien mueve los

hilos. Detrás de la trama, invisible al espectador, una mano rige los hombres, como en el teatro de títeres. La novela descansa en el dogma de la Comunión de los Santos. Problemática cristiana: algunos hombres son agentes de Dios para la salvación de todos. Así, la madre de Lázaro Fonseca inuere en cuanto sabe que su hijo ha regresado a la verdadera fe. Y esta fe exige que la voluntad se adhiera a lo que la inteligencia considera mejor. «Todo artista abandona el arte cuando se da cuenta que hay algo que le es superior.»

—¿Superior al arte?

—Sí. La virtud» (32).

«Tenía demasiada calidad para seguir esclavo del arte, y un día descubrió que hay algo infinitamente superior a crear títeres en el teatro de la ficción, a inventar pasiones y provocar lágrimas en baratos auditorios. Mas importante que el arte es la virtud. Y mil héroes de novela no podrían nunca cambiarse por un solo hombre bueno» (33).

La bondad consiste en despreocuparse de lo propio buscando el bien ajeno. Implicada en la acción buena está la recompensa: la propia estimación.

En este proceso de perfeccionamiento el hombre está irremediablemente solo. No es misantropía, es que cuando intentamos volcarnos sobre otro, nos es imposible vencer sus últimas resistencias acerca de la errónea interpretación de nuestro propósito. En líneas generales, la novela coloca la bondad en la cima de una tabla axiológica en cuyo segundo puesto se encuentra el arte.

---

(32) Pág. 15.

(33) Pág. 16.

## III

## LO QUE VEN LOS OJOS

En las novelas de Arnau he comprobado una total ausencia de paisaje. En la novela clásica, la descripción de la Naturaleza llena páginas y más páginas. Lo mismo en Goethe que en Pereda, en LA CARTUJA DE PARMA que en el Quijote. En Proust—en él hay que radicar toda la novelística posterior—hay paisaje reelaborado. No hay sentimiento de la Naturaleza, falta la impresión directa: hay una visión literaria del paisaje. En el «tempo lento» el paisaje es un elemento para centrar y localizar el recuerdo y también es motor de recuerdos, pero tiene categoría secundaria: de fin se convierte en medio, en la jerarquía de la estructura novelesca. Aporta un alejamiento de la Naturaleza a la que modifica el espejo, cóncavo o convexo, nunca plano del escritor.

Giménez Arnau avanza más allá de la estilización o modificación paisajista. Prescinde del paisaje. En EL PUENTE el propósito de darnos una historia sin marco concreto, justifica la ausencia. El tema de LA COLMENA predispone a un enfrentamiento directo con la Naturaleza, pero ni aun así la encontramos. Solo referencias topográficas que hacen pensar más en planos que en la tierra.

En LA CANCION DEL JILGUERO hay esbozos de paisaje. Pero es un paisaje ciudadano, de calles, cosas y monumentos: «Habíamos salido del hotel, en la *Via dell 'Indipendenza*, y a pocos metros nos encontramos frente a la maravilla del *Nettuno* de Gian de Bolonna con, por telón de fondo, nada menos que, de un lado el *Palazzo Comunale*, y del otro, la grandiosa fachada de *San Petronio* que parece aun mayor y mejor quizá por el hecho de no estar terminada y permitir a la fantasía de todos hacer de arquitectos sobre unas bases tan geniales como la catedral inconclusa» (34). En

---

(34) Pg. 295. Obsérvese la inhabilidad sintáctica: «con, por telón de fondo. nada menos...»

otra ocasión, una pincelada de colores, en tono de acuarela, pero muy imprecisa: «En la mañana clara de enero la luz se rompía a lo lejos en los surtidores de *Piazza dell' Esedra* formando un arco iris tenue, pero que era capaz de subsistir en medio de la luminosidad del ambiente» (35).

Los interiores de las casas, las habitaciones, etc., tampoco son descritos con detalle. El novelista no se entera de lo que le rodea, no presta atención a los objetos. Enseguida se piensa en que Giménez Arnau ocupa un lugar antípoda de Azorín. Basten dos ejemplos para probarlo: «Entramos en la habitación de Michele—pareja a la mía sin otra diferencia que el piano de media cola junto a la ventana» (36); «...en aquella antesala amplia con los dos bargueños sobrios y elegantes presididos por el retrato del abuelo vestido con la toga de magistrado» (37).

Tampoco la contemplación de las ciudades, le sugiere sino recuerdos de historia o alusiones a los monumentos. Así: «Zaragoza. Cesaraugusta. Salduba». De Asturias le impresiona «la belleza de aquellas tierras y la lealtad de aquellas gentes», «hombres enteros y duros que se repartían entre la profundidad de las minas y la bravura del Cantábrico» (38). La referencia no puede ser más tópica.

Giménez Arnau percibe su incapacidad para describirnos paisajes. Se da cuenta de la propia limitación. Y recurre a interponer entre él y lo que debían ver sus ojos unas barreras insalvables: «mientras el tren me conducía desde la Italia septentrional hasta una Roma que yo esperaba menos hostil que estas tierras que cruzaba y que me negaban incluso la posibilidad de mirarlas, manteniéndose embozadas en velos de niebla o cortinas de lluvia, obligándome a asomarme a mi imaginación» (39). Es una nota de inti-

---

(35) Pg. 37.

(36) Pg. 128.

(37) Pg. 165.

(38) Pgs. 176-177.

(39) Pg. 84.



midad que conviene dejar aquí patente porque define al autor en su significación de hombre culto, literario, sin emociones directas.

Es verdad que las emociones del paisaje no interesan mucho en novelas como las que escribe Giménez Arnau. No interesan porque apunta, casi exclusivamente, a la caracteriología, a darnos hombres y mujeres, almas: «pero la naturaleza era lo de menos en aquel momento en que íbamos concretamente en busca de dos personas con quienes restablecer un viejo diálogo» (40).

Cuando Giménez Arnau se decide a describir lo hace en una técnica muy del agrado del lector moderno, tan influido por el cinematógrafo. El cine no describe, sugiere. Las imágenes dirigen la atención del espectador y le ambientan. Del mismo modo, un clima de hogar honesto: «el cuarto de Pedro y Amparo—cama matrimonial, Virgen del Carmen y un ramo de olivo—en un ambiente perfumado de manzanas, que trascendía del arcón de pino» (41). Exceptuada la sensación olfativa, un primer plano de cámara cinematográfica y una magnífica expresión literaria.

### LA MANERA DE ESCRIBIR

Poner reparos gramaticales a un novelista es supérfluo. Lo que importa es tener algo que decir. Y decirlo según una manera personal. Siempre, claro está, que la comprensión no padezca. Sin embargo, me atrevo a indicar las siguientes observaciones al estilo de Giménez Arnau.

En LA COLMENA: el lenguaje es sencillo y la frase construida con arreglo al orden lógico; abundan las subordinadas adjetivas; frecuente inclusión del adverbio entre el auxiliar y el participio; repetición excesiva del posesivo de tercera persona que, estando alejado el sustantivo, resta claridad a la frase; mal empleo del ge-

---

(40) Pág. 264.

(41) «La Colmena», pág. 58.

rundio con pérdida del valor simultáneo del mismo; erróneo empleo de los tiempos de subjuntivo.

En LA HIJA DE JANO: el reflexivo con verbos que no lo admiten; procura evitar la repetición de proposiciones, incluso en el caso de contracción: «dedicamos íntegra la tarde al humo, el alcohol y las más bizantinas discusiones» (42); define calificando cualidades: «discreto pintor, hombre rico y viejo cínico» (43).

En LA CANCIÓN DEL JILGUERO: las oraciones descriptivas comienzan por el complemento circunstancial, iniciado por un adverbio locativo o temporal; las oraciones narrativas predominan en la historiación de los hechos sucedidos en las circunstancias establecidas por las descripciones; dobles adjetivaciones ascendentes; gradaciones paralelas; definición por negaciones; inhabilidad en las elisiones; confusión en el uso de las preposiciones; abuso de gerundios.

De propio intento evito ejemplificar e insisto en que estas observaciones no tienen pretensión de reproche.

## UNA TEORÍA DE LA NOVELA

Siempre conviene conocer la estética de cada escritor. Saber a qué cánones prejos somete su creación. ¿Realismo? ¿Idealismo?

Hoy—noviembre de 1950—las novelas de pura imaginación alcanzan a un público poco numeroso: o inculto o muy refinado. El signo de nuestro tiempo no permite evasiones porque la hora de cada día está preñada de interrogantes urgentes. Un cúmulo de problemas angustiadores nos acucia desde los infinitos rumbos de la rosa de los vientos, azacaneándonos por los caminos de la acción y de la teoría, empujándonos de tumbo en tumbo, sin permitirnos descansos. No es lícita la diversión por la diversión. El arte y la literatura—y esto es debate actualísimo en Francia—han

---

(42) Pág. 9.

(43) Pág. 9.

tenido que ceder a la llamada de las necesidades vitales, sea por la Filosofía, sea por la Política, sea por la Moral. El destino del hombre, la manera en que cada persona resuelve su presente y su futuro lo buscamos con avidez en las biografías y en las novelas-biografías de personajes que son, que fueron, que pudieron ser o que pueden ser. El reloj del realismo—en larguísima gama de matices—marca la plenitud de su instante.

No nos extrañe, pues, que Giménez Arnau sea realista. Es un hombre de este tiempo, de *su* tiempo. Y novela en función de la circunstancia histórica. Para él, la novela ha de estar fundamentada en la realidad. Mas no debe entenderse que la función del novelista esté reducida a dar fe de hechos o a reproducir conversaciones, a retratar o a documentar. Lo que el novelista ve, lo que el novelista oye, lo que el novelista siente, lo que el novelista vive sufre las lógicas y naturales manipulaciones del cerebro creador. Allí se establece una cronología, se jerarquizan actitudes y pensamientos en razón de la actitud y del pensamiento del escritor. Y de allí nacen con el aire especial de la novela. Que no se confunde con la historia, ni con la información periodística.

Los personajes, una vez nacidos en la mente creadora, ya no se sujetan a los deseos de quien les da vida. Tienen una independencia absoluta y se mueven en virtud de aquel impulso original. El escritor no tiene derecho, ni puede torcer el rumbo de las personalidades que van por la novela, por el drama. «La gestación, que es lo fundamental trátese de árbol, ser humano o libro, tiene idénticos derroteros. Esa semilla, ese espermatozoo o esa idea base, empiezan el lento y doloroso trabajo que culminará en el nacimiento. En los tres casos y cuando aún nada hace visible o presumible el fruto, esa pequeña semilla va desarrollándose con una independencia subjetiva total en relación con sus creadores, llámen-se padre, tierra o escritor» (45). Lo que no significa que la obra

---

(45) «La canción del jilguero», pág. 130.

sea independiente del autor porque, siguiendo el símil, tampoco el árbol o el hijo son independientes de la tierra o de la madre: viven por sí, pero llevan los caracteres de aquel fondo de donde proceden. Igual la obra literaria: se desenvuelve en virtud del acto inicial pero guarda la impronta de quien la escribe: el estilo, el pensamiento, etc. (46).

## HUMOR INTELECTUAL

La actitud ante el paisaje, los motivos de las novelas nos denuncian que estamos ante un novelista de sello marcadamente intelectual. Casi podría hablarse de la «emotividad intelectual» de Giménez Arnau. Porque siempre la inteligencia precede al sentimiento o a la voluntad. Aun cuando se trate de cuestiones tan elementales y primarias como el amor: «En las almas nobles, curiosidad y afecto son dos cosas que van permanentemente unidas. Solo mentalidades pequeñas pueden sentir curiosidad por cosas y gentes que no les importan nada» (47).

Pero no me ocuparé del intelectualismo de Giménez Arnau respecto de lo trascendente, de lo que ha de encontrarse por el camino del discurso. Hay otro aspecto que nos dará en mayor escala la medida de esta cerebralización. Es el modo de encontrar el humor. Entre los españoles, el humorismo es muy escaso. Sabemos de la carcajada, pero nos es difícil la sonrisa. La sonrisa procede de una previa—aunque sea instantánea—reflexión, mientras que la carcajada se produce espontánea. De ahí la abundancia de humoristas que juegan con el retruécano, con las anfibologías, que gustan de lo chocarrero (hay que exceptuar los nombres de Julio Camba, de Wenceslao Fernández Flórez, de Ramón Gómez de la Serna, entre los modernos). J. A. Giménez Arnau no es proclive a la gracia, ni al humor. Por eso la manera en que el humor aparece

---

(46) Véanse también las págs. 28-29, y 333 de «La canción del jilguero».

(47) «La canción del jilguero», pág. 327.

es reveladora. Y aparece siempre referido a una alusión cultural. Veámoslo.

Al explicar el por qué del título de LA HIJA DE JANO, añade: «No habría que aclarar que al utilizar tal título no hubo olvido—*ni quiso haber irrespetuoso agravio*—para Canente, la ninfa de rara belleza y aun más raro arte en el cantar rara quidem facie, sed rarior arte canendi...» (48). Parece que la ocurrencia ruboriza al ingenio de Arnau y le obliga a escudarse en cortinas de humo, como esas personas que temen expresarse en términos demasiado exactos o inusitados y los subrayan con una sonrisa benévola, como ha visto Proust en Swann.

Otro ejemplo de humor tamizado a través de referencias cultas: habla del éxito de Ibsen y se pregunta: «¿Y qué dura? ¿Qué le han durado sus espectros heridos de la terrible enfermedad? Pues justo lo que ha tardado en inventarse el salvarsán» (49).

Tan difícil es el humor para Giménez Arnau que, entre las páginas de sus novelas, solo he podido encontrar un ejemplo de algo que semeja humor espontáneo. «Tropecé en la escalera con una mujer guapa y con un marcado sello de tristeza (marcado, sobre todo con lápiz en las ojeras)» (50).

#### IV

#### HACIA UN MUNDO MEJOR

La organización social de nuestros días periclita. Dentro de sí misma contiene los gérmenes que la destruirán. La organización capitalista de la sociedad está en crisis. Los momentos iniciales del capitalismo y las luchas entre las grandes firmas industriales tuvieron una época de belleza épica, alcanzaron una innegable y noble

---

(48) Pág. 168.

(49) «La canción del jilguero», pág. 19.

(50) Ibidem, pág. 212.

grandeza. Pero, al discurrir los tiempos, las condiciones de vida se enrarecieron, el hombre creó, con los instrumentos que iba forjando, un sistema artificial de convivencia que coartaba su propia libertad. Esta situación no es privativa de Europa, sino que también se halla planteada en los EE. UU. yankis, donde atenaza aun con más fuerza a las mismas cabezas de las finanzas, de la industria, etc. Pero en Europa, madre de la cultura, las juventudes se agrupan en haces destructores. Y lo único que permanece en la destrucción es la esperanza. Giménez Arnau que comenzó su ejercicio novelístico desde una visión política del mundo—en LINEA SIEGFRIED y EL PUENTE—va perdiendo la fe en las soluciones meramente humanas, camina hacia una dignificación más ética; ni en LA COLMENA, ni en LA HIJA DE JANO, NI EN LA CANCION DEL JILGUERO hay referencias a lo político. Hay, sí, actitudes ante hechos y teorías, pero sin que se concreten en una posición neta. Y cuando se ve forzado a confesar su pensamiento se declara cristiano, abandonando toda otra mayor concreción.

### EL BIEN. EL MAL

Porque la entraña de la convivencia humana no se agota en la política sino que profundiza en campos trascendentes. La presencia del Bien y del Mal en el mundo y en el hombre es lo que determina las luchas y entorpece la caridad. A este respecto, LA HIJA DE JANO puede ser calificada de maniquea. El Bien y el Mal muestran idéntica fuerza e idénticos atractivos. Y la lucha se plantea, irremediabilmente, en el corazón del hombre que tiene que resbalar por una de las dos inclinadas vertientes. No hay síntesis posible, ni siquiera hay ciencia objetiva en lo humano. Todo lo que dice relación al hombre es susceptible de doble sentido, de doble significado: «Hay dos historias, como hay dos mundos, y dos tendencias en el alma de cada uno... cada uno tiene la historia que apetece, y ante cada momento histórico, ante cada personaje, usted encontrará fácilmente, y ya preparados, los argumentos para

satisfacer la solución que instintivamente desee (51) Los argumentos que instintivamente desee cada uno: es decir, que los valores están sometidos al sentimiento (52)

Lo físico, lo que conforma nuestra apariencia está de acuerdo con la idiosincrasia e ignoramos si la materia determina al espíritu o es determinada por él. Lo único cierto es que «la cara es el espejo del alma» y que la educación nada logra contra la voluntad. Así, Pedro en LA COLMENA conocía el aspecto inmoral de sus relaciones con Lucía, pero quería el hijo y encontraba argumentos para obnubilar la evidencia de su mal proceder.

Si aceptamos este relativismo moral desembocamos en la inacción. Pero la inacción es un mal. El problema no se resuelve en forma válida para una colectividad, hay que resolverlo en la conciencia acomodando las acciones a un cánón inmutable que coaccione con fuerza sobrenatural. A este punto llega Giménez Arnau en LA CANCIÓN DEL JILGUERO.

## ARTE Y VIDA

La vida es superior al arte. Las personas de carne y hueso son pálidamente reflejados en la ficción. De ahí la estética de Arnau: el novelista ha de estudiar personas reales, existentes. En momentos, se enfrenta con la misma ficción ya independizada de su mente y comprueba si en ella ha puesto el dinamismo múltiple de lo vivo. La vida está cimentada en una base fisiológica y el arte tiende a impresionar el alma por medio de las sensaciones. Las comparaciones tienen su segundo término en un elemento sensorial, por esta razón; el mejor elogio de Italia lo encontramos en la alabanza de la cocina italiana (53). La lengua, vehículo del arte literario,

---

(51) Ibidem, pg. 26.

(52) Semejanza con Sartre: véase «L'existentialisme est un humanisme?», pgs. 38-42.

(53) «La canción del jilguero», pgs. 83-84.



ha de seguir este camino. Dos citas que espero sean probativas me ahorrarán mayor extensión: ¿valía la pena de echar agua en el vino de su recuerdo» (54) y Cecilia Encinas era deseable porque «sugería ese apetito que una hermosa y madura manzana despierta en el pintor que pasa y la muerde sin ocurrírsele haberla pintado» (55).

## V

### FINAL

Cinco novelas tiene en su haber J. A. Giménez Arnau. Mas que ningún otro novelista de los maduros después de 1939 exceptuando Cecilio Benítez Castro. Las cinco novelas son perfectibles, tienen muchos defectos que he procurado desconocer, porque es preferible destacar lo conseguido y silenciar los fracasos. El mejor elogio de Giménez Arnau está en su vocación y en su trabajo. Que de LINEA SIEGFRIED a LA CANCION DEL JILGUERO mucho es el camino recorrido y mucho ha mejorado la andadura.

---

(54) Ibidem, pg. 165.

(55) Ibidem, pgs. 244-245.

## NOTAS

### UN ATAQUE A «CLARIN»

SEIS ARTICULOS DE RAMON LEON MAINEZ

En Madrid, a 2 de diciembre de 1891, Armando Palacio Valdés escribía a su amigo Leopoldo Alas: «Madrid está muy agradable, porque hay muchas mujeres bonitas y se come bastante bien en el Inglés por poco dinero, pero lo hacen odioso los literatos. Quisiera llevar anteojeras como los caballos para no verlos siquiera cuando pasan por mi lado. El otro día en la cervecería he visto a un sobrino de don Juan Valera, que se llama como él, repartiendo con gran fruición una hoja estúpida que se escribió en Cádiz contra tí. La circunstancia de venir de almorzar con su tío me indica que fué éste quien se la dió». (1)

*Una hoja que se escribió en Cádiz.* Cuatro iban publicadas a finales de 1891 y dos más verían la luz en el siguiente año. La presente nota tiene por objeto dar cuenta de estas hojas, de su intención y de su autor.

---

(1) *Epistolario a «Clarín»*. Prólogo y notas de Adolfo Alas. Madrid, 1941. Páginas 148-49.

Un *palique* de «Clarín» fué la chispa que provocó el incendio. En el número de *Madrid Cómico* correspondiente al 30 de mayo de 1891, Alas se ocupaba de *Todo en broma*, colección de versos festivos de Vital Aza; al elogio del libro y del autor añadía un ataque a los poetas *serios* como José Velarde y Emilio Ferrari.

Este último acababa de leer en el Ateneo de Madrid—día 24 de mayo—y de publicar los *Poemas vulgares*: dos extensas composiciones a la manera naturalista de Coppée, tituladas *Consummatum* y *En el arroyo*. (2) Seis días después—*palique* en *Madrid Cómico*—, «Clarín» se hacía una ocasión para revelar ciertas deficiencias de *Consummatum*.

Ferrari describe en las primeras estrofas del poema una granja abandonada. «Clarín» va comentando y censurando verso a verso; llega a los siguientes:

ni la noria, chirriando, forcejea  
para regar el almorrón deshecho.

«No sé lo que es almorrón—dice «Clarín»—, ni el diccionario de la Academia lo sabe tampoco». Tal ignorancia de Alas dará materia para buena parte de las dos primeras hojas escritas y publicadas contra él en Cádiz.

\* \* \*

En el abundante epistolario inédito al poeta Emilio Ferrari, que gracias a la amabilidad de su hijo hemos podido conocer y utilizar, se encuentran las dos cartas cuyo texto ofrecemos a continuación, ambas relacionadas con el asunto que nos ocupa. Veamos.

---

(2) Emilio Ferrari: *Poemas vulgares*. I, *Consummatum*.—*En el arroyo*. Madrid, 1891. Un folleto de 64 págs. en 8.º

*Primera carta.*

Cádiz, 11 de junio de 1891.

Sr. D. Emilio Ferrari.

Mi respetable señor: Aunque no tengo el gusto de conocerle personalmente, sí por sus magníficas poesías. Le felicito de todo corazón por sus *Poemas vulgares*, tan llenos de inspiración y belleza.

El objeto de molestarle con mi carta, después de enviarle mi más cumplida enhorabuena, es el siguiente.

Se va a publicar aquí una serie de artículos censurando a «Clarín», o Chirimía, como dice Palacio, como se merece por meterse a criticar con manifiesta mala fé literaria, llevado por su prurito de saberlo todo, cuando todo suele ignorarlo. Trátase de poner de manifiesto sus insolentes necedades. La defensa de la poesía de Vd. *Consummatum* será objeto del primer artículo.

La palabra *almorrón*, que creo será voz provincial de Valladolid, no hay quien la defina aquí con claridad y certeza; lo cual no es extraño, pues lo mismo sucede, en agricultura y en todo, respecto de otras palabras andaluzas, cuyos significados, por no estar en los diccionarios oficiales, se prestan en otras provincias y regiones a interpretaciones erróneas, o se les da diverso sentido del que realmente tienen.

Ruego a Vd. encarecidamente me diga qué significado es el de la palabra citada y si se usa generalmente entre los campesinos de Valladolid, para poder defenderla con razones indiscutibles.

Espero, Sr. Ferrari, tendrá la bondad de aclararme en pocos renglones lo que le suplico. Urge la contestación, pues el primer artículo se publicará pronto, en una revista de aquí, que se hará circular profusamente en Madrid y en toda España.

Espero que ha de ser la estocada a muerte para ese crítico baratero e infatuado.

Sin molestarle más, y en espera de su contestación, queda a sus órdenes  
suyo affmo. y s. s.

*Manuel Castrillo y Sanromá*

S./C. Santa Lucía 5, 1.º

P. D.: De la campaña que va a iniciarse contra «Clarín» está encargado un gran admirador de Vd. que, por ahora, quiere ocultar su nombre.

Ferrari satisface cumplidamente la petición de Castrillo y Sanromá, quien le contesta con la

*Segunda carta*

Cádiz, 1.º de Agosto de 1891

Sr. D. Emilio Ferrari.

Mi respetable y estimado amigo: No achaque Vd. a descuido mi tardanza en contestar a su gratísima de 17 de Junio, si bien acusé recibo telegráficamente y envié a Vd. en dos veces, en paquetes certificados, 100 ejemplares del primer repaso a «Clarín», que espero haya recibido. Con esta carta van hoy 50 ejemplares del segundo repaso, y mañana le remitiré otros 50. Puede disponer de los ejemplares que quiera. Las infinitas cartas que se reciben de Madrid, dan clara muestra de lo bien que han sido recibidos estos repasos por la pública opinión, cansada ya de las impertinencias de las críticas clarinescas.

La prensa no se atreve todavía a hablar contra el crítico infatuado e ignorante; pero todas sus benevolencias para con ese zote no impedirán que la verdad se abra paso y se nos dé la razón en la propaganda emprendida para desagrarar a la literatura de los insultos chabacanos del tonto de Asturias, o de Zamora. La guerra declarada desde Cádiz contra él, sin idea de lucro ni con fines bastardos, sino con nobilísimos propósitos, será fatal para el engreído criticón, aunque sus amigos en comandita quieran impedirlo.

No extrañe a Vd. que el lenguaje empleado sea tan enérgico, o violento si se quiere. Para refutar disparates y poner en ridículo a los tontos, que hablan de lo que no entienden, no hay otro lenguaje posible.

Las indicaciones hechas por Vd. en su carta sobre la posibilidad de que la palabra *almorrón* se emplease en otras provincias además de la de Valladolid, nos han hecho estudiar con gran detenimiento el asunto. A pocas leguas de Cádiz, se emplea ciertamente. El *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes*, de Simonet, nos da la razón con toda certeza. ¿Que dirá el tonto «Clarín»? ¿Que dirán sus admiradores? Plancha más soberana de la que Clarinete se ha tirado, ni se ha visto ni se verá.

Lo único que deseamos de Vd. es que propague cuanto pueda estos repasos entre las personas ilustradas. Desde aquí se envían ejemplares a los centros científicos y literarios, librerías, bibliotecas, universidades, institutos, corporaciones, etc., etc.

Con decisión y constancia, se logrará lo que se desea: concluir con la fama infame de «Clarín». Si el mal gusto literario no estuviese tan propagado ¿cómo es posible que el ignorante «Clarín» fuese considerado ni aún como una medianía? Hay que volver por los fueros de la verdad, hay que echar por tierra sin compasión la estatua de barro del gran tonto, levantada por la estolidez y doctrinada por la rutina.

Agradecería tuviese la bondad de acusar recibo de los paquetes enviados, para reclamar o enviar otros nuevos si los necesitase.

Cuente Vd., Sr. Ferrari, con los respetos de todos sus admiradores de Cádiz, y disponga Vd. de su affmo. y s. s.

*Manuel Castrillo y Sanromá.*

P. D.: Tengo trasapelada la carta que me incluyó del hortelano de Valladolid. Se la mandaré otro día.

\* \* \*

Sabemos, pues, que entre el 11 de junio y el 1.º de agosto de 1891 aparecieron los dos primeros artículos. Antes de fin de año, el tercero y el cuarto. Los dos últimos, en 1892. La revista gaditana en que se insertan es *El Eco Montañés*: constituyen su suplemento literario, en forma de una hoja suelta de 44 x 31,5 cms., tirada en la imprenta de José Rodríguez, Verónica 24.

Los seis artículos o *repasos* llevan como título general, *Las sandeces de Clarín*. Su tono es, ciertamente, «violento» y en ello hacen hincapié—lamentándolo—más de cuatro lectores, a quienes se contesta en los párrafos iniciales del segundo repaso: «Puede y debe haber benevolencia y generosidad para quienes, ejercitando la crítica, sepan contenerse en los límites de la prudente moderación, juzgando con severidad, sí, los escritos ajenos; mas nunca con pasión, con odiosidad, con injusticia. Pero no debe ni puede guardarse ningún género de miramientos ni contemplaciones con quien no las guarda ni ha guardado jamás a nadie; con quién, no habiendo producido sino enfermizas concepciones novelescas, después de prolongadísimas gestaciones, sin talento para crear, quiere levantar su nombre sobre el descrédito de otros que saben y valen; con quien adulterando la verdadera crítica, la convierte de continuo en sentina de vaciedades y cuchufletas, rebajando ese supremo magisterio que supieron desempeñar en nuestra patria tan austeramente y noblemente los Listas, los Alcalá-Galiano, los Duranes, los Larras, los Barreras, los Hartzenbusch, y que tan superiormente y de manera tan consumada ejercen ahora los Valeras y los Balart, verdaderas y legítimas glorias literarias de la nación».

La intención de estos repasos queda manifiesta en la segunda carta de Castrillo y Sanromá. Copiamos lo que se declara a este respecto en el repaso primero: «No ha habido hasta ahora un periódico ni un escritor que se hayan resuelto a poner las peras a cuarto a ese Zoilo asturiano con ribetes y collares cancanescos. Nosotros vamos a efectuarlo. Hay que poner manos a la obra: hay que decidirse. ¡Trancazo limpio! ¡No haya misericordia! Es una humillación, es una gran vergüenza para España que un Señor Clarín, Clarinete o Chirimía esté tocando continuamente el violón, sin protesta de los verdaderos literatos. Hay que demostrar que sus críticas (o pitadas) aparecen dictadas generalmente por la envidia, por la mala fe, por la odiosidad, por la soberbia, por el capricho, por la ignorancia. Hay que patentizar que propala multitud de disparates y simplezas para rebajar lo bueno y excelente. Hay que poner de manifiesto, en fin, que en las más de las veces no sabe lo que dice, ni por qué lo dice, y que su decantada ciencia, la quinta esencia de su sabiduría, consisten sólo en hablar mal de todo el mundo; siendo, por consiguiente, ni más ni menos que un pobre dómine presuntuoso e insoportable. ¡Gloria a Dios en las alturas, y guerra en la tierra al engreído criticaastro!».

\* \* \*

¿Quién es el autor de estos artículos? En la primera carta de Castrillo y Sanromá, en la postdata, se dice que el autor «por ahora, quiere ocultar su nombre». Utilizará el seudónimo de *Baltasar Gracián*. Una carta, que forma parte del antes aludido epistolario al poeta Ferrari, nos descubre a la persona que se oculta bajo el nombre del jesuita aragonés. A 15 de mayo de 1901, desde Jerez de la Frontera, Ramón León Máinez pide a Emilio Ferrari referencias sobre sus trabajos de tema cervantino y sobre la actividad literaria de la sociedad vallisoletana «La Casa de Cervantes en Valladolid»; necesita los datos para la composición de una obra que trae entre manos, titulada *Cervantes y su época*. Máinez comienza así



vantes: Al leer Vd. esta carta, verá que quien le escribe con su verdadero nombre y apellido, es el mismo que en 1891 y 92, defendió a Vd. con el pseudónimo de *Baltasar Gracián* contra las agresiones del infatuado «Clarín». Lo recuerdo, no para que me agradezca nada, pues si lo hice fué puramente un acto de justicia, sino para que sea Vd. benévolo conmigo y atienda mis súplicas».

\* \* \*

Réstanos sólo dar noticia sucinta del contenido de los seis repasos. En el primero, una vez declarada la finalidad que persigue su autor, se niegan algunas de las deficiencias señaladas por Clarín en el poema de Ferrari, *Consummatus*. En el segundo repaso, luego de responder a los lectores que lamentan el tono violento del anterior, se continúa con el poema de Ferrari y se discute y documenta extensamente el término *almorrón*. El tercero y el cuarto se dedican a la obra narrativa de Alas. El quinto lleva como título particular, *Contra-Paliques*. (Comentario a los *paliques* publicados en *Madrid Cómico*: números del 9, 16 y 30 de abril y 7 de mayo de 1892). El sexto, *La renovación de nuestro teatro*, contradice la opinión de «Clarín» sobre *Realidad*, de Galdós y *El hijo de Don Juan*, de Echegaray, dramas mal recibidos por la crítica y que Alas considera modelos dignos de imitarse en la tarea de nuestra renovación dramática.

\* \* \*

Ignoramos la difusión y el eco logrados por los artículos de Máinez. A juzgar por las cartas de Castrillo y Sanromá la tirada fué abundante y la distribución se cuidó mucho. «Más de quinientas cartas hemos recibido de diferentes puntos de España, elos su carta: «Mi respetable Sr. y amigo y querido compañero en Cergiando nuestros propósitos y animándonos a proseguirlos», leemos al comienzo del repaso segundo.

JOSE MARIA MARTINEZ CACHERO

(Damos seguidamente el texto de los artículos tercero y cuarto, que son los que conservan mayor interés. Nuestro propósito con esta exhumación es el de ofrecer un testimonio más—parcial e incomprensivo en este caso—de la crítica que en vida de su autor obtuvo la obra narrativa de Leopoldo Alas, hoy día justamente respetada y valorada).

## LAS SANDECES DE CLARIN

### SUS CUENTOS Y SUS CUENTECILLOS

### SUS NOVELAS Y SUS NOVELUCHOS

#### TERCER REPASO

#### CLARIN NOVELISTA. SUS PRIMICIAS

Si como crítico no ha salido nunca Clarín de la esfera de los adocenados, en cuanto novelista apenas se ha llamado Pedro. Quiso el pobrete demostrar que podía escribir novelas y hombrearse con los maestros.—¿No dicen ustedes,—(hubo de interrogarse a sí mismo en un raptó de soberbia) que no sirvo más que para hablar mal de todo el mundo, sin ton ni son?—Pues ahora verán ustedes—(se contestó en otro raptó de necio engreimiento) que sirvo para todo: lo mismo para un barrido que para un fregado. Ahora verán ustedes. Ahora van ustedes a saber quien soy yo. ¡Soy Calleja!

#### PIPÁ

Su primera gracia novelera fué un cuento titulado *Pipá*, o sea el relato de las truhanerías de cierto pillete callejero en carnestolendas. El pobre muchacho, después de divertirse de lo lindo, muere abrasado en una orgía de gente del bronce, sin que a su novia, que era la única persona de la reunión que no estaba ebria ni dejada de la mano de Dios, se le ocurriera pedir socorro fuera de aquel albergue de la crápula para salvar de la muerte horrorosa a su *nenito* adorado.

Bien es verdad que, para que hubiese catástrofe y moral en el cuento (*Pipá*

había robado en cierta iglesia una mortaja para vestirse de máscara! era preciso que la Pistañina se estuviese quieta, contentándose con llorar y lamentarse. La Pistañina pudo salir a la calle—¡vaya si pudo salir!—y pedir auxilio, cuando vió que hombres y mujeres, perdido el conocimiento y toda noción de dignidad, borrachos, lascivos, locos con el alcohol, no se preocupaban para nada del peligro que Pipá corría de morir achicharrado.

Pero ¿cómo iba a moverse la muchacha?.. Allí estaba el lío. Ella no tenía voluntad, ni podía tomar resolución alguna, sin permiso del autor de la tramoya, sin autorización de Clarín. Y... si éste no quería... ¿qué hacer? Pues nada. Que se achicharrara Pipá; pero que la Pistañina no procurara salvarlo.

¿No resultaba así un cuento espeluznante, terrorífico? ¿No resultaba de este modo una relación *pueril* y asombrosamente trágica? Que se hundiera la verosimilitud; que el sentido común pereciese; pero que se salvaran, que era aquí lo importante, los principios; esto es, los caprichos de Clarín.

### AMOR' É FURBO

El cual, después de su primera intentona, de su cuento de mala pipa, dióse a entender que tenía incomparables disposiciones para competir con el mismísimo Bocaccio. Y sin encomendarse a Dios ni al diablo, se puso a escribir una historieta naturalista-amorosa en la procuró imitar el desenfado realista del gran autor italiano, consiguiendo solamente ofrecer un repugnante cuadro pornográfico.

¡Qué escenas de rebajamiento y concupiscencia! ¡Qué situaciones más repulsivas! ¡Qué de exageraciones! ¡Qué de inverosimilitudes en la representación de la farsa! ¡Qué de contradicciones en la actitud y proceder de algunos personajes! Y sobre todo ¡qué asquerosa escena aquella exhibición del interior de la alcoba donde la Provenzalli y Orazio Formi se revolían en el cieno de sus lujurias, mientras debajo del mismo lecho, y a él atado, aguantaba la tormenta, jurando y gritando, el supuesto Cardenal della Gamba!...

Pero, señor Clarín, ¡por Dios! Esas cosas se dicen, hombre, pero no se hacen, o al menos no deben hacerse ante el respetable público.

¡Haya estética, señor! ¡Haya siquiera pudor artístico!

## MI ENTIERRO

Después de haber producido cuento tan... verde asaltóle a Clarín el pensamiento de escribir un juguetito fantástico: *Mi entierro: discurso de un loco*, donde el protagonista dice, con permiso de su inspirador, infinidad de tonterías, para demostrar—¡oh sorpresa!—que todo es mentira en esta vida, que las mujeres suelen engañar a sus esposos con los amigos predilectos, y que la vanidad y la falsía persiguen a los muertos hasta la tumba.

Lo mismo pudo haber expresado el autor, si tuviese condiciones para ello, en un cuadro de costumbres sencillo y natural, sin las falsedades de lo inverosímil y caprichoso.

## UN DOCUMENTO

Siguió al *Discurso de un loco*, la historieta titulada *Un documento*, que no pasa de ser un engendro enfermizo y extravagante sin base cierta en el realismo de la vida.

Aquella duquesa del Triunfo, que harta de carne, esto es, de amores adúlteros, se propone tener un nuevo adorador, puramente platónico; que habiendo vivido siempre entre lúbricas excitaciones excesivamente satisfechas, se creía fuerte para resistir en lo sucesivo todas las tentaciones de la carne lasciva y pecadora, es un carácter falso con asomos y ribetes de tonta.

¡Y aquel periodista, listo, corrido, autor de novelas realistas, que consiente en ser el amante platónico de la recogida dama, y como necio, ridículo se entretiene con ella en coloquios inocentes, sin notar el tesoro de gracia, seducción, elegancia y hermosura que tiene al lado!...

Angelito! Es preciso que, cual cándido chiquitín, oyése en el café cierta noche una historia de amores, que se le antojó parecida a la suya, para que abriese los ojos y cayese en la cuenta de sus simplezas repetidas; y entonces cortó por lo sano y rompió con la duquesa el pacto de la contemplación infantil para empezar el nuevo periodo de los deleites carnales!...

Vamos, señor Clarín: ya eso deja de ser pueril y tonto, para entrar en el terreno de lo estupidamente simple, de lo sentimentalmente cursi, mentecato y absurdo.

## AVECILLA

Más afortunado estuvo al escribir su nueva novelita *Avecilla*. No puede negarse que es cuadro de costumbres bien bosquejado. El protagonista es un po-

bre empleado, todo. bondad e ignorancia, hombre de bien a carta cabal, que charla de todo lo que sabe y de lo que no sabe.

Las rarezas del señor Avecilla, la candidez de su esposa con las gracias problemáticas de la hija, dan lugar a incidentes chistosos que agradan.

Las peripecias de la noche en que se propone Avecilla llevar su familia al teatro; las indecisiones; las suspicacias económicas del matrimonio; la resolución de ver las funciones más baratas y menos ejemplares; el donoso caso de la corbata; las bromas de que es objeto el pobre empleado por parte de sus compañeros; los remordimientos de los padres y la caída final, aunque natural, espontánea, de la niña; todo, en suma, constituye un cuadro interesante, lleno de situaciones cómicas, pero verosímiles o fielmente exactas de la vida real.

Clarín intentó imitar, sin duda, en esta novela los deliciosos cuadros de costumbres madrileñas, pintados de mano maestra por el insigne escritor Carlos Frontaura; pero no pudo conseguirlo de manera satisfactoria, pues faltan a Clarín, justo es decirlo, aquella naturalidad y donaire que abundan en el autor de *Las Tiendas*.

#### NUEVAS PRETENSIONES: «LA REGENTA»

Las anteriores composiciones novelescas, más un estrambótico relato titulado *Las dos Cajas*, historia de un violinista desgraciado, narrada con exceso de chistes pobres, que degeneran frecuentemente en bufo, fueron los trabajos inventivos que precedieron a la estampación de su obra más larga, de su *Regenta*. A nadie podía quedar duda de que sus nuevos propósitos de narrador realista y transcendental resultarían tan inútiles y estériles como los de sus primicias en el género. Ningún ensayo de los que dió a luz desde 1879 a 83, salía de los límites vulgares, a excepción del conato, algo notable, de *Avecilla*. No llamaba Dios, no, a Clarín por el camino de la novela, como no le había llamado tampoco por el de la poesía, ni por el de la crítica imparcial, concienzuda y justa.

Quiso, sin embargo, ser novelista. ¿Por qué no competir con Galdós, Pereda, Alarcón y Valera? Corriente. No tendría él la facilidad seductora del primero, ni el espíritu observador del segundo, ni el desenfado descriptivo del tercero, ni el clásico estilo del cuarto. Pero; ¿y su osadía? ¿Podía nadie disputársela ni superarle en ella? ¡Pues a novelar entonces! se dijo: yo seré novelista, y novelista de la escuela de Zola, novelista realista, naturalista, hasta pornografista, si es preciso.

Y lanzó al mundo su *Regenta*, (allá por los años 84 y 85) admirado de su concepción, atónito en la contemplación de su obra.

Pero, ay! el mundo no vió aquel portento que el engreído autor admiraba: el mundo no pudo percibir las perfecciones y bellezas de que carecía.

La novela era (y lo es y lo será) una obra plagada de defectos, pesada, insoportable. La falta de disposiciones inventivas trátase de suplir con interminables descripciones, prolongando las escenas, alargando los diálogos, con reflexiones e incidentes empalagosos. La acción se desarrolla lánguidamente. La obra se hace cada vez más monótona; la multitud de pormenores inútiles perjudican al interés que despiertan algunas situaciones bien bosquejadas. Lo secundario se sobrepone, algunas veces, a lo principal. Hay exceso de hojarasca. De los dos tomos de la novela, sobra uno. Sin diluir tanto los pensamientos, hubiera podido reducir el autor su obra a las proporciones debidas, recordando cuerdaamente que de la proligidad suele engendrarse el fastidio.

### FALSEDAD DE LOS CARACTERES

Los caracteres principales no están mal presentados, aunque concluyan por ser falsos a consecuencia de exageraciones.

Doña Ana de Ozores siempre había mirado con buenos ojos, de soltera y de casada, al apuesto y elegante don Alvaro Mesía. La vida metódica y monótona de su respetable esposo, don Víctor de Quintanar; el hombre íntegro, el magistrado intachable, no pudo satisfacer las aspiraciones, deseos y apetitos sensuales de una mujer joven, hermosa e histérica por añadidura. Pasó la flor de su vida domeñando las tentaciones de la carne. Luchó tenazmente contra la pasión, pero vencióla ésta al cabo, ya treintona dona Ana. Todos sus propósitos de resistencia, todos sus aletargamientos piadosos, sus oraciones, sus penitencias, las fervientes promesas a su confesor, fueron en vano. Cayó al fin la cuitada: entregóse al Tenorio de Vetusta...

Pero su misma caída debió producir en el ánimo tímido e impresionable de la Regenta efectos profundos de reacción, de estremecimiento, de aversión al pecado. La insistencia en el adulterio era imposible. El temor al escándalo, la enormidad de la falta, los motivos de agradecimiento hacia su esposo, su mismo natural medroso y melancólico, el recelo de los violentos enojos de su amartelado confesor, el remordimiento intenso que se apodera de las histéricas, y más cuando están dominadas por las prácticas devotas, cuanto se oponía, en suma a que continuase la esposa por el camino de los desvanecimientos adúlteros.

No lo quiso comprender así el autor de la novela, y falseó el carácter de la

protagonista, inventando escenas inverosímiles, sin necesidad ninguna y en terminante contradicción con el mismo desarrollo de los hechos. Porque no era posible, ni hacía falta, que doña Ana aun prosiguiendo su vida de perversión, consintiese en que escalara todas las noches don Alvaro el balcón del jardín, como calavera novel, para penetrar en su cuarto, mientras el marido dormía confiado y tranquilo, pero dentro de casa, a pocos metros de distancia; cuando sin temor ni sobresalto, ni posibilidad de que alguien viera la nocturna subida ni el descenso al albor, podían los adúlteros estar sosegadamente durante el día, entregados a sus ternezas apasionadas, disfrutando, como disfrutaba, don Alvaro de completa libertad para entrar y permanecer en aquel domicilio, y más estando ausente don Víctor, por mañana y tarde a excursiones venatorias.

El autor juzgó oportuno el recurso de la escala para que don Víctor viera por sus mismos ojos la tragedia de su deshonor, pero el recurso resultó fallido. Lo que sirve es para dejar en ridículo al pobre marido engañado, falseando también su carácter, y presentándolo en aquellos momentos supremos con figura distinta de la delineada en la trama novelesca.

¡Cómo! Don Víctor Quintanar, el caballero pundonoroso, el hombre dignísimo, el magistrado íntegro, el marido celosísimo de su honra, el admirador de los dramas calderonianos, ¿ve claramente su desgracia, la siente y toca, y no vuelve por su honor mancillado, y no se resuelve a tomar pronta venganza de tan horrible ofensa? ¡Cómo! ¿Aquel hombre deja marchar al ladrón de su honra, al que ha visto descolgarse por el balcón de su morada, y no le busca, ya que no pudiera matarle en el acto, y no le clava un puñal o le dispara un tiro en mitad de aquel villano y fementido corazón?

¿No recordaba cómo procedían en casos tales los esposos ofendidos de Calderón y sus venganzas horrosas? ¡Pero ah!, el pobre don Víctor no se decide a nada. Busca, por el contrario, evasivas para evitar toda efusión de sangre. Queda postrado, hecho un idiota. Sus arrebatos pasajeros se convierten pronto en reflexiones tontas, en necios soliloquios, en desfallecimientos de la voluntad, en derramar bastantes lágrimas. ¡Son tan terroríficos aquellos desenlaces de Calderón! No: vale más sufrir, resignarse, perdonar... Pero ¡qué partida más serrana le habían jugado su adorada mujer y su amigo querido! ¡Qué espantosa realidad! Impulsos tenía de subir y matar a la pérfida esposa en aquella misma cama donde, horas antes, se entregaba con todo el ardor de la pasión al miserable don Alvaro Mesía. Pero, no: Clarín no quiere. ¡Pobrecita esposa! Está malita, y se va a poner peor con el susto! No por Dios: que descanse en el dulce lecho de las



fatiguitas nocturnas amorosas:.. que duerma el sueño feliz y reparador de la adúltera satisfecha!... ¡Ridículo, señor autor adocenado! Soberanamente ridículo!

La verdad es que Clarín tenía un plan, como Barba-azul un cañón. Si a ese plan era preciso sacrificar al desventurado don Víctor, se le sacrificaba. Que se fastidiara. ¿Para qué se había casado con doña Ana Ozores?

Don Víctor, por exceso de pusilanimidad, incomprensible en un aragonés, según los antojos psicológicos del novelista, casi intenta hacer la vista larga; o a lo menos permanece apesadumbrado, irresoluto, como si fuese de horchata.

Era más natural, es claro, y más bonito, el desenlace que Clarín, de acuerdo con los preciosos hados, tenía predispuesto para admiración eterna de las gentes. Don Víctor se indignaría, sí señor, se enfurecería, tomaría la cosa de veras, sentiría la ofensa, temería las hablillas, renovaría los furores de Orlando, querría venganza, se propondría el exterminio de su ruin engañador, del malvado ladrón de su honra; pero eso lo haría don Víctor por sus pasos contados, cuando en medio de sus decaimientos y perplejidades, se le presentase un extraño, el confesor de su esposa, todo celoso y airado y ardiendo en deseos homicidas, enardeciese su sangre, y le avivara el seso, y le recordase que era preciso hacer algo para que la maldad del amigo y la perfidia de la esposa no quedaran, sobre triunfantes, ufanas y gozosas en la impunidad...

Entonces sí que era llegado el momento. Clarín daba permiso. Que venga ahora la catástrofe. Que el héroe de tragedia se convierta en héroe de sainete. Que don Víctor desafíe a don Alvaro, y que éste mate a aquel, disparándole un tiro... «en la vejiga que estaba llena»...

¡Ridículo, señor autor adocenado! ¡Soberanamente ridículo, cursi, tonto, falso, inverosímil y bufo!

## SU UNICO HIJO

### SU LABORIOSA GESTACION

Para nadie era dudoso en 1885, exceptuando algunos agradecidos admiradores de Clarín, que ya se habrán desengañado, y si no, peor para ellos; para nadie era dudoso que el autor de *La Regenta* no sería nunca novelista en la verdadera.

acepción de la palabra. Aquel esfuerzo soberano de su pobre inventiva, patentizaba su impotencia para acometer empresas semejantes.

Si en sus cuentos y novelillas no había ofrecido más que relatos mezquinos insípidos, detestables, y hasta bufos algunos a fuerza de exajerar la nota cómica (*Bustamante*, *Zurita*, y otros), en su obra de más empeño, más larga y más pesada también, dió pruebas irrecusables de incompetencia para el género; y más queriendo ser imitador de Zola, sin su talento observador, sin sus disposiciones creadoras, sin sus propósitos transcendentales de copiar el realismo de la vida social contemporánea, con sus propias efectivas corruptivas, para escarmiento, corrección, castigo y enseñanza.

El fracaso de *La Regenta* debió hacer comprender a su autor la nulidad de sus propósitos noveleros. La indiferencia que siguió a la publicidad de aquel engendro pretencioso, produjo seguramente en su ánimo doloroso desencanto. Quedó como anonadado en presencia de la realidad, en vista de los deplorables resultados obtenidos.

Hasta el año 87 no dió señales de volver a las andadas. Picáronle por entonces el amor propio algunas sátiras y críticas en que le decían, no sin falta de razón y sobra de desenfado, que no tenía talento para escribir obras propias, aunque sí descaro e imprudencia para proferir necedades sobre las extrañas.

Andaba entonces Clarinete muy afaenado en decir cuchufletas y tonterías inspiradas, según rumores, por personales resentimientos, contra el insigne escritor y orador elocuente don Antonio Cánovas del Castillo, cuyos defectos como literato nunca podrán ser tantos que lleguen a los de ese criticastro fanfarrón y engreído que no ha podido saber nunca lo que es oratoria, ni erudición, ni buen gusto literario.

Pues bien, como íbamos diciendo: en aquel año se atrevió Clarín a salir en busca de nuevas aventuras andantescas. Quiso buscarle de nuevo tres pies al gato. Anunció que estaba en prensa, como si se dijera dispuesto para salir enseguida a la luz pública, otro parto de su ingenio peregrino. Titularíase la flamante novela *Una medianía*. Y que le perdonaran que el bautizo precediese, fuera del orden natural de las cosas, al alumbramiento. Era un capricho de padre. Que lo respetaran...

Y los meses corrían!..

Y los años pasaban!..

Las hojas de los árboles caían!..

Las hojas de los árboles brotaban...

Y nada, la novela nueva, la anunciada *Medianía* sin aparecer. Ni en el 87, ni el 88, ni el 89, ni el 90. ¿Qué es eso? ¿Qué pasaba? ¿Algún mal parto? ¿Algún aborto? ¡Qué desgracia! ¡Pobrecito Clarín! Se le había desgraciado la criaturita!

Pero, bahl, se diría a sí mismo Clarín. Percances del oficio. No será una medianía, por ahora, lo que concebirá mi ingenio, vamos al decir, y parirá mi pluma. Será un portento, un hechizo, una obra perfecta, una creación soberana de mi mente...

Y ya no se acordó de *Medianía*, y anunció *Su único hijo*, al concluir el año 90, o al comienzo del 91. Y al fin salió de su ocasión el intelectualmente embarazado dómene. Pero, parió, ay!.. un despreciable ratoncillo.

¡Qué esperpento! ¡Qué ridiculez! ¡Cuánta tontería! ¡Qué decaimiento! ¡Qué caída más estrepitosa! Ya sabíamos que Clarín, como críticón y como novelista, estaba el año 85 en plena época de decadencia; pero el nuevo documento que aporta al proceso de su insuficiencia positiva, le condena a perpetua nulidad y eterno desprestigio.

*Su único hijo* no es una obra de artista; es más bien una chafarrinada a estilo de Orbaneja. Su primitivo pensamiento de escribir la novela *Una Medianía*, cambiólo luego para ofrecer la misma con el título de *Su único hijo*. ¿Cómo se verificó la metamorfosis? ¿Cómo habiendo de nacer hembra la criaturita, nació varón? ¿Cómo se operaron esas transformaciones fisiológicas y psicológicas?..

Pues muy sencillo. Clarín quiso, como el artista de Ubeda, pintar una cosa y le salió otra. Y tuvo que poner en la portada del libro, lo que el de los cerros al pié de su cuadro: *Este es un gallo*. ¡Y qué gallo!

El protagonista de *Su único hijo* es un tipo, no sólo exageradamente caricaturesco, falso e inverosímil, sino ridículo e inconcebible. Los hombres en la vida real, en la práctica de la existencia, no hacen, ni dicen, ni piensan tales bobadas como Bonifacio Reyes, aunque sean rematadamente raros o tontos.

Un hombre de natural apocado, tímido, subyugado a los tiránicos caprichos de su mujer, cuando, como Bonifacio, se enamora de verdad de una cantante tan hermosa como la Gorgheggi, y es por ella correspondido, y sube a la gloria de la felicidad y se embriaga en el seno de los deleites enloquecedores, no cae nunca en la risible manía de querer tener un hijo, solo un hijo, su único hijo, del tormento de su aborrecible esposa para regenerar su casa y regenerarse a sí propio.

(Pero... finquemos aquí punto.

Hasta la semana próxima, en que aparecerá el cuarto repaso).

## CUARTO REPASO

(Continuación)

## CRITICA DE «SU UNICO HIJO». EL LELO BONIFACIO

Pero ¡qué sorpresa! El señor don Bonifacio, que tan a gusto iba en el machito, y estaba loco de satisfacción y de amor, que jamás había sentido tan voluptuosas dulzuras, y cuando se hallaba al lado de Serafina creíase transportado al mismo Paraíso; ese señor don Bonifacio, cierta noche, oye cantar a su querida, delante de su mujer en un concierto, una canción sobre el misterio de la Anunciación; y—¡oh caso nunca visto ni pensado!—cuando dijo la Gorgheggi: «El ángel del Señor anunció a María»... al pobre hombre, al pobre chico de las de Reyes, se le antojó que aquello era providencial y profético, y se le anunciaba que iba a ser... *madre*, es decir, *padre* y *madre*, todo en una pieza; y que su esposa iba a tener un hijo, de sus entrañas y suyo, aunque *materialmente todo* cosa suya, y sería *hijo único*, y su *regeneración* y su vida y su gloria... (¡Cuánto disparate!).

Y aquel hombre tan enamorado, siente en un instante que su pasión decrece, que languidece su amor, que su cariño se disipa, que todo queda pospuesto dentro de su ser al deber de padre, a la esperanza del hijo, a la salvación de la casa, todo por haber oído aquella *voz*, voz de la conciencia, voz de alegría, voz redentora, voz de Dios... (¡Cuánto despropósito!).

Y Reyes, que no creía en nada de tejas arriba, y muy poco de tejas abajo, se queda hecho un papanatas en presencia de tal prodigio, de tan celestiales pronósticos y se convierte en bobalicón incomprensible, en tonto rematado de capirote.

Ya no quiere nada con la Gorgheggi. Aquella mujer es el pecado, la lujuria, la pasión. ¿Le quiere la buena señora? ¿Siente que su Boni riña con ella, que ha sido la única felicidad que ha conocido en su vida aquel desgraciado botarate? ¿Escribe la cuitada a su apasionado adorador de otros días, para que la siga amando, para que, por compasión siquiera, la proteja, para que no la olvide? ¿Llega la ofendida tiple hasta el punto de pasar hambre por los desvíos de su amante, y concluye echándole en cara, con palabras insultantes para su dignidad, su proceder incomprensible y miserable?.. Pues nada. Como si lloviera. Lo pasado, pasado. Ahora no había que atender más que al hijo, su único hijo. (¡Cuántas tonterías!)

¿Qué era lo que decían y había llegado a conocimiento de Bonifacio? ¿Qué su rauer tenía relaciones con el barítono Mingheti? ¿Qué su señora estaba embarazada a consecuencia de aquellos amoríos? ¿Qué se burlaban de él?; ¿qué era objeto de ludibrio por su impasibilidad asombrosa?.. Bah ¡Calumnias!.. Cuando más... celos de la Gorgheggi. Adelante! Fortaleza contra la envidia, las burlas y los malos pensamientos. Mingheti, eso sí, enseñaba a tocar el piano a su esposa: se daba ínfulas de verdadero dueño de la casa...

Pero no, no era posible: no había cuidado. El hijo que iba a nacer sería el anunciado por la voz de la conciencia, el deseado, el único, pero de Bonifacio y Emma... sin pizca de adulterio... sin mezcla de barítono...

Y que lo creyera así todo el mundo, so pena de su indignación... Allí estaba él para sostenerlo contra todos los malandrines que lo pusieran en duda. Allí estaba él, el prototipo de Juan Lanás, el *non plus ultra* de los chiflados, para defenderlo.

¡Cuánta pamplina, bendito sea Dios, señor Clarín! ¡Cuántas simplezas se le ocurrieron a usted para delinear la figura del pobre protagonista de su novelucho.

### LA SEÑORA DE DON BONIFACIO

Corre parejas con la falsedad manifiesta del carácter de Bonifacio, el de su histérica e irascible esposa.

Emma Valcárcel es una mujer insoportable. Quiere a su marido pero... le desprecia hasta lo sumo. Le hace constante víctima de sus caprichos, de sus arrebatos de ira, de sus menores enojos. Hasta le maltrata, hasta le pega, menos cuando por antojo mujeril le ordena algunas noches que se quede en su alcoba, y después de desnudarse, le manda muy coquetonamente que apague las luces del tocador y se vaya de puntitas a la cama, para que no los oiga la doncella, que duerme al lado...

Que aquella señora, tan lista y tan voluntariosa, tan resuelta y dueña de sus acciones, necesitara de los consejos inmorales de una señorita, alemana por más señas, para entregarse como casquivana mujerzuela al barítono Mingheti; que aquella señora, por toda venganza contra su tío y mayordomo, que le robaba a ojos vistos, propusiera casarle con la joven Marta, solo por el placer de que el primo Sebastián *minotaurizase* a don Nepomuceno; que aquella señora quisiese y efectuara un viaje a baños, bien adelantado el embarazo *barítonesco*, para que un aborto pusiera fin a la peregrina historia de sus adulterinos amores; que aquella señora, en suma, no viese después de parida, epigrama ninguno en las satíri-

cas burlas de Marta, al decir que el niño parecía *extranjero*, cuando la misma Emma, al volver de los baños en íntima confianza con Mingheti, le dió a entender que él era el verdadero padre de la criatura...: vamos, por Dios, todo esto es demasiado violento, contradictorio, falso, incomprensible...

FALSEDAD DE ALGUNOS CARACTERES SECUNDARIOS. ABSURDA ESCENA FINAL. INVEROSIMIL DESENLACE. ¡APAGA Y VAMONOS!

¡Vamos, que no tiene el demonio por donde deshechar la novela!

¡Cuidado con la señorita María! Se insinúa a don Nepomuceno, su aspirante a esposo, con sonrisitas lascivas, con caiditas suaves sobre su respetable personalidad; le habla de cuando se viste de limpio; le toca con las rodillas; le vuelve tarumba con intimidades propias de una pupila de burdel, y admite galanteos de Sebastián, su futuro amante!..

¡Y Sebastián! ¡Dónde me dejan ustedes a este angelito! El estuvo entrañablemente enamorado de Emma; él buscó luego por esos mundos de Dios a Bonifacio, su contricante, para que se casara con su prima; él fué más tarde pacientísimo cordero, sin poder conseguir jamás sus deseos; él ve después que lo que se le negó siempre, se otorgó con benévola y presta voluntad a un extraño, a un héroe del momento, a Mingheti; y él concluye por ser—¡oh mansedumbre y abnegación sobrehumanas!—el padrino del hijo de Emma y... de Mingheti.

Por los clavos de Cristo, señor Clarín, ¿todos los personajes de su desdichada obra, han de resultar inverosímiles o tontos?..

Ah! se dirá. Y los caracteres secundarios de Mocchi, de don Juan Nepomuceno y de Körner. ¿no están bien delineados?—Bah! No pasan de ser tres hombres prácticos, que van a su avío, como cada cual al suyo. No están mal ofrecidos, no señor; pero sí exagerados y falseados en muchas ocasiones.

Y ¿qué diremos de aquel cuadro final de la novelita?.. Pues ni más ni menos que es rematadamente impropio y ajeno de toda verdad.

Una mujer que ama, como sucedía a Serafina, ni en los arrebatos más grandes de los celos, ni aún tratada con desdén, ni aún despreciada, llega hasta insultar a su amado diciéndole: Eres un idiota; tu hijo no es tuyo; es del barítono Mingheti!..

¿Para qué tales violencias y groserías, si podía suponer Serafina, teniendo en cuenta la debilidad de carácter de Bonifacio, que caería de nuevo en sus amoro-

sos lazos; que el amante comprendería pronto su engaño, y volvería a ofrecerla el mismo cariño confiado y dulce de antes?..

Pero en la suposición (lo cual es mucho suponer) de que la Gorgheggi profiriese tan brutales impropiedades contra Bonifacio por vengarse de sus desvíos, excusas y frialdades, ¿es posible que el pobre hombre dijera tantas sandeces como se le ocurrieron, sin indignarse, al ver de modo tan patente comprobada su vergonzosa desgracia? ¿Es siquiera explicable que se contentara con exclamar: «¡Oh sí! ¡Dios mío! ¡Es mi hijo!.. Pero ¡como puñalada, es buena!.. (Esto es puramente tonto). Si me lo dijera otro... ni lo creería, ni lo sentiría. Me lo has dicho tú... y tampoco lo creo!» (¡Oh, necedad soberana y nunca vista!).

No, tales cosas no suceden así en la vida real. Eso es puro desvariar de la enfermiza fantasía clarinera. Eso es puro infundio del don Simplicio de Vetusta, quien, como el pasable flautista Bonifacio de *Su único hijo*, solo ha llegado a ser, a pesar de todos los reclamos y de todas las músicas, un pobre, ridículo y frustrado novelista.

Y ¿a qué género de novelas pertenece *Su único hijo*? ¿Se puede saber? ¿Es novela histórica, de costumbres, picaresca, idealista, novelesca, naturalista, psicológica, experimental, o transcendental y docente? Tarea ardua sería averiguarlo, cuanto más el sostenerlo.

La verdad es que, si la novela de Clarín, merece una calificación dentro del género, no hay palabras más propias para aplicársela que los adjetivos farmacéutica o terapéutica ¡Tantos y tantas son los emplastos, cataplasmas, tomas, olores a botica, ungüentos, frotaciones, medicinas, específicos, recetas, pócmias, venenos y elixires de que todas sus páginas están plagadas!..

¡Salve, oh Clarín! Tú has inventado la novísima fórmula novelesca: la farmaco-terapéutica.

Y por eso, oh boticario de Vetusta, has ofrecido al público en *Su único hijo*:

UNA CATAPLASMA LITERARIA,

UN EMLASTO INVENTIVO DE ADORMIDERAS.

### CLARIN, GALIPARLISTA

La reciente última obra novelera de Clarín, primera de una nueva serie de *Rougon-Macquarts* liliputienses, no es solo, en cuanto composición inventiva, defectuosísima y estrambótica, parto enclenque, producto deforme, muerto al nacer, de un ingenio adocenado y estéril.



La obra vale también muy poco como producción literaria, como labor artística. Es Clarín un autor «sin estilo», o de pésimo estilo, mejor dicho, como en aquellos tiempos en que empezó a emborronar cuartillas y tenía que defenderlo el bondadoso Sánchez Pérez contra todos los que censuraban con energía, razón y acierto su lenguaje poco castizo y su estilo desmazalado. De cacofonías, sonsonetes, repeticiones y elocución ramplona, no hay que hablar, porque basta abrir cualquier libro suyo para quedar horrorizado.

De galicismos no digamos, porque parece que el hombre se desvela por ser galiparlista, en la misma proporción que los autores estudiosos se afanan por escribir con corrección y pureza. Y lo más donoso del caso es, que el empedernido prevaricador del buen lenguaje, siempre está echando en cara a otros escritores, que saben y valen infinitamente más que él, los galicismos en que incurren.

Y quienes duden o sospechen de la verdad de cuanto decimos, que lean o escuchen...

Presento a ustedes, lectores amables, a Clarín galiparlista...

Y vamos a exhibir algunas de sus gracias... gálicas!

Para que el respetable auditorio se admire...

«Abordar la cuestión», pág. 8; «Bonis no tuvo tiempo para atreverse a abordar la cuestión del secreto descubierto», pág. 346; «abordó la delicada cuestión», pág. 406.

La frase *abordar la cuestión* es galicana pura. Ningún escritor español que sepa su idioma, debe usarla. Ya advirtió el ilustre Baralt a los galiparlistas, que lo eran sin necesidad cuantos decían *abordar la cuestión*, en vez de tratar el asunto, entrar de lleno en el asunto, entrar en materia.

«En el fondo procuró estar fuerte» pág. 20; «en el fondo del alma», pág. 27; «en el fondo solo a su maestro quería», pág. 114; «el fondo de su alma», pág. 158; «en el fondo de la cuestión», pág. 177; «jamás podría saber el fondo de su pensamiento y de sus vicios», pág. 249; «pero compadecido hasta el fondo del alma», página 433.

No copiamos todos los *fondos* que hay en la novela, porque entonces iba a quedar *desfondado* el idioma.

Señor Clarín, por Dios, ¿Adónde va usted a parar? Todo eso es *galiparlar* puro. ¡Conque el fondo del alma! ¿Qué fondo del alma, ni qué niño muerto?

En francés se dice, es verdad, *le fond des cœurs*, *le fond de l'âme*, *le fond de nos pensées*, como se dice *le fond du carrosse*, *le fond d'un affaire*, *le fond de la question*, et

sic de cæteris; pero como estamos en España, y no en Francia, es preciso que emitemos y expresamos esas mismas ideas y frases con palabras y giros castellanos, sin fiarse de que algunos diccionarios las admitan, y muchos escritores, hasta académicos, las empleen.

Y así no decimos en España, ni debe decir ningún verdadero escritor (y menos si blasona de crítico), el fondo de nuestros corazones, ni el fondo del alma, ni el fondo de nuestros pensamientos, sino nuestros más recónditos, nuestros más secretos pensamientos, en lo íntimo del corazón, del alma, de la conciencia.

Y por el mismo consiguiente no se dice, o no debe decirse, el fondo del coche, sino la testera del coche, ni el fondo de un negocio, sino lo principal de un negocio, ni el fondo de la cuestión, sino lo esencial del asunto, ni el fondo de un discurso, sino la argumentación de un discurso, ni tampoco el fondo de los infiernos, como dicen los franceses, *le fond des enfers*, sino los profundos infiernos.

¡Y qué disparate más atroz eso de que «Serafina en el fondo solo a su maestro quería». ¡Querer en el fondo! ¿Qué fondo es ese? ¿Dónde tenía ese fondo la buena señora?

Lo que quería decir el crítico, sino que no lo dijo, es que Serafina fingía amor y caricias a sus amantes, dando a entender a Mocchi que sólo a él le quería de veras, real y verdaderamente, de todo corazón, con toda su alma.

¡Pues y aquello de «jamás podría (quien se casase con Marta) saber el fondo de su pensamiento y de sus vicios»!

Así escribe cualquier folletinista de *La Correspondencia*.

Los que saben castellano, dicen «penetrar sus intenciones, conocer lo más secreto de sus pensamientos».

«El fondo de sus vicios», es un galicismo y un disparate, todo en una pieza.

Los vicios no tienen fondo ni tapa como los barriles, ni cerco y suela como los zapatos.

Lo que quiso decir Clarín, pero no lo dijo, es que el esposo de Marta no podría penetrar nunca sus intenciones ni conocer por completo sus vicios, o toda la enormidad, toda la deformidad de sus vicios.

Y en buen castellano (que conste) no se dice, ni se ha dicho nunca, «compadecido hasta el fondo del alma», sino profundamente compadecido, o compadecido de lo más íntimo de su alma.

Pero... basta de fondos.

Y de fondillos.

Cuando leyó Campany aquella traducción de *El Telémaco* donde en cada línea *había un había*, encolerizado con tanta majadería, exclamó: «Yo también *había* resuelto ahorcarme antes que leer una página más de esta sonora y meliflua narrativa!».

El pasaje era horroroso, en verdad, y Clarín, el crítico Clarín, imita en su pedestre estilo tales gracias, sin tener en cuenta aquellas justas advertencias de Baralt, cuando dice que «la repetición del verbo *haber*, comunísima en francés, es intolerable en castellano, y uno de los vicios que más a las claras demuestra en autores y traductores incuria o ignorancia».

Ejemplo al canto:

«Como voz y como carnes y buena presencia no *había* comparación. La Tipona *había* vencido y *había* vuelto a la ciudad en varias temporadas, y por último se *había* casado con un coronel retirado, (ado, ado!) dueño de aquella casa de la plaza (asa, asa!) del teatro; y allí *había* vivido años y años dando conciertos caseros y admirada y querida del pueblo filarmónico.» (El estilo de usted, señor Clarín, sí que es un pueblo). «Y quien lo dijera! también *había* muerto tísica, después de un mal parto. El que más y el que menos de aquellos señores la *había* amado en secreto o paladinamente, y el mismo Bonifacio, muy joven entonces, tenía que *confesarse* que su afición a la ópera sería, *había* crecido escuchando a aquella real moza». (*Su único hijo*, pág. 44).

Y en la página 192 se lee:

«Emma no dejó tiempo a sus subordinadas para seguir asombrándose de aquella inaudita resolución». (Nunca tan inaudita, ni asombrosa, ni de tan mala sombra como la de usted, que quiere asesinar el idioma).

«Ella», (¿quién es ella?) ¿Emma o la resolución? (Las cositas claras, señor Clarín, y el chocolate espeso), «ella, que tantos caprichos *había* tenido toda la vida, jamás se *había* mostrado aficionada al teatro, y menos a la música; desde su mal parto a la fecha, y ya *había* llovido después, no *había* estado en el coliseo cuatro veces; la compañía actual no la *había* visto siquiera».

Vaya otro ejemplo de *habías*:

«Emma lo *había* decretado así. Ciertó era que ella misma el día anterior *había* dicho que no se le hablase del bautizo hasta que al chiquillo le pasara la fluxión de los ojos; pero al despertar aquella mañana y saber que Bonis, sin su permiso, se *había* marchado a la aldea a enderezar entueritos, que nunca se le *había* ocurrido enderezar, se *había* irritado, y por venganza... *había* dispuesto... que el niño se bautizara». (Página 420).

¡Basta por Dios! Quien escribe de tal manera, no puede ni llamarse crítico, ni literato.

Si acaso... aprendiz de escribidor.

Y ¡aun Dios y ayuda!

Otro de los defectos de los escritores galiparlistas es, como dice muy acertadamente Baralt, «la fastidiosa y redundante repetición del pronombre él, ella».

Y Clarín, como quien desconoce la índole y hermosura de nuestro rico idioma, la afea con párrafos de construcción tan afrancesada como el siguiente:

«Para aquella clase de emociones y sucesos *había* nacido *ella* (Emma)... (Página 265). Serafina la *había* deslumbrado. Algunas veces *había* pensado que *había* ciertas *mujeres*, pocas, que tenían un no se qué, merced al cual *ella* sentía así como disparatada (¿qué cosa más disparatada que la narrativa de usted, hombre?) envidia de los *hombres* que podían enamorarse de *ellas*, esas *mujeres* que *ella* concebía que fuesen queridas por los *hombres*, no eran como la mayor parte, que, guapas y todo, no comprendía qué encontraban en *ellas* los varones para enamorarse...» (Pág. 266).

¡Y se burlaba Campany de aquel ramplón traductor de *El Telémaco*!

¿Qué hubiera dicho si viviese ahora, y leyera las frases y construcciones afrancesadas por completo, castellanamente antigramaticales, del presunto Clarín, flor y nata de todos los sabios... a la violeta?..

¡Pero, ¿qué es eso que leemos al abrir por la página 34? ¿Qué es «aquel *plegar* a todos los oficios íntimos de alcoba?».

Tal frase es del género galiparlista puro.

Ya observó oportunísimamente Baralt en su *Diccionario de galicismos* que «trayendo por el verbo *plegar* el francés *plier*, dan muchos escritores en atribuirle acepciones metafóricas que no tiene».

En efecto, la Academia española no señalaba más significados al verbo *plegar*, como activo, que el de «hacer dobleces o pliegues a alguna ropa u otra cosa, doblándola repetidas veces»; el de «doblar e igualar con la debida proporción los pliegos de que se compone un libro que se ha de encuadernar»; y el de «revolver la tela en el plegador para ponerla en el telar». Hoy lo acepta con forma recíproca, indebidamente, en las acepciones figuradas de doblarse, ceder, someterse.

Los franceses emplean el verbo *plegar*, como activo y como recíproco, con acepciones traslaticias que los buenos escritores castellanos no han usado nunca, ni maldita la falta que hace.

De modo y manera que *plegarse* (*se plier*) a las circunstancias del carácter, a los usos, a los gustos, a los deseos, a las exigencias, a los caprichos, o «a los oficios íntimos de alcoba», son locuciones viciosas calcadas en términos afrancesados.

Nuestro idioma, más copioso y rico que el francés, tiene su verbo propio y significativo para cada una de esas frases, sin necesidad de emplear palabras completamente innecesarias, indistintamente, con sentidos extraños.

Y así decimos: *adaptarse*, y no *plegarse*, a las circunstancias, a los usos; *transigir*, *contemporizar con*, y no *plegarse a*, el carácter, los gustos, las inclinaciones; *someterse*, y no *plegarse*, a las exigencias, a los caprichos; *deferir*, y no *plegarse*, a los deseos, a los dictámenes; *acomodarse*, *doblegarse*, *ajustarse*, hasta *humillarse*, pero no *plegarse a los servicios* (mejor que oficios) *íntimos de alcoba*.

No había bastante con cinco repasos para seguir examinando una por una las numerosas palabras o frases galicanas que hacen todavía más feo de lo que realmente es el pobre el último trabajillo de Clarín.

Pero no hemos de dejar de ofrecer, aunque de pasada y a la ligera, dos de esas locuciones, que a las claras manifiestan la ignorancia, impericia, torpeza o descuido con que escribe en castellano el que quiere ser maestro de todos por ministerio de su soberbia.

«El padre de Emma (pág. 19 de la novela), el genio superior de la familia».

La palabra francesa *génie*, se ha hecho tan general y se emplea tan impropriamente en la mayoría de los casos, que casi siempre se comete, al usarla por los malos escritores, un horroroso galicismo. Lo es también en el ejemplo citado. No se dice, señor Clarín, *genio* superior de la familia, sino talento superior. Y esto no solo por ser castellano puro, sino para evitar anfibologías impertinentes.

Usted ha querido decir, por ejemplo, que el padre de Emma fué el único hombre de inteligencia, de disposiciones creadoras, de talento, de aquella familia, pero no resultó tal cosa. Porque *genio* superior, en castellano, no significa verdaderamente más que el hombre de carácter o índole excelente, inmejorable. ¿Qué tal?..

«Esta idea de tolerancia perversa de su mujer *sublevaba* los sentimientos morales de Bonis». (Pág. 367).

Quien se *subleva*, quien levanta o excita motín contra el idioma castellano es usted, señor escritor galiparlista.

En francés podrán sublevarse los sentimientos todo lo que usted quiera y desée.

Pero en castellano corriente y moliente lo que pasa es que las personas de

rectos sentimientos y proceder, en viendo perversidades o corrupciones, se indignan, se irritan, se escandalizan.

Baralt dijo que de eso de *sublevarse* ahora todo, «tenían la culpa el verbo francés *soulever* y la sublevación permanente en que están contra la lengua los traductores zarramplines, eternos prevaricadores del buen lenguaje».

¿Qué hubiera dicho del galiparlista Clarín?..

Por lo menos, menos, le hubiera llamado... crítico zarramplin.

## DISPARATES DE CLARIN

Contiene muchos *Su único hijo*; pero, como superior y morrocotudo, el siguiente. No tiene igual en la historia de los dislates. Atención:

«Un día Emma, a gatas sobre su lecho (sobra el posesivo *su*, que debe sustituirse por el artículo *el*), se recreaba sintiendo pasar la mano suave y solícita de su marido sobre la espalda untada y frotada, como si se tratase de restaurar aquel torso miserable sacándole barniz » (No se dice *sacar barniz*, sino *dar barniz*. Lo que se saca del barniz, frotándolo y pulimentándolo, es lustre, brillo. Y lo mismo pasa con el betún. De las cabezas vacías, como la de Clarín, es de donde no se saca nunca nada, aunque se les dé todo el barniz del mundo).

Continuemos:

«¡Más, más!» gritaba ella (sobra *ella*), frunciendo las cejas y apretando los labios, gozando aunque fingía dolores, una extraña voluptuosidad que *ella sola* podía comprender.» «Bonis, sudando gotas como puños, frotaba, frotaba incansable... En vano Emma refunfuñaba, se quejaba, le increpaba y con palabras crueles le ofendía; no la oía siquiera; cumplía con su deber y andando».

Pero el disparate viene ahora:

«Volvió ella (y dale con ella!) la cabeza *hacia arriba*, y al ver la expresión de beatitud de *aquella* cara, quedóse pasmada ante semejante alarde de paciencia y humildad absoluta».

El que se queda pasmado, y atónico y suspenso, es quien acierta a leer u oír tamañas ligerezas y semejantes desatinos.

¡Conque Emma a gatas sobre la cama, volvió la cabeza hacia arriba para fijarse en su marido! ¿Cómo? Si estaba a gatas, estaba, de seguro, boca abajo: la cabeza inclinada: los ojos fijos en el lecho. Su consorte le frotaba la espalda. Si quería la enferma ver o fijarse en el sumiso esposo, podía conseguir su capricho o efectuar su deseo con solo volver el rostro hacia el lado donde, de pie junto a la cama, estuviera desempeñando el esclavo conyugal su cometido.

¿Para qué volver entonces *hacia arriba* la cabeza?.. ¿Para qué mirar *hacia arriba*?.. ¡Y se quedó pasmada Emma al notar la expresión de beatitud de su Bonifacio!.. Pero ¿se había colgado tal vez del lecho, por la espalda, aquel pobre hombre, mediante artificios de encantamiento?.. Porque la verdad, a no ser por arte de bilibirloque, no se comprende como estando la esposa a gatas, a manera de cuadrúpedo, tuvo que mirar hacia arriba para ver abajo el rostro de su marido!.. A no ser que le hubiesen salido instantáneamente ojos en el cogote!..

Bah! se dirá! Distracciones disculpables! Esos son los momentos críticos, fatales, en que los autores dormitan. Seamos compasivos. Todos caemos, todos tropezamos, bendito sea Dios.

Sí, todos somos pecadores, es cierto, pero no podrá negarse que mueve a compasión y causa pena que todo un señor Clarín o Chirimía, eterno juez de vivos y muertos, pegue batacazos tan fenomenales como el mismo Santa Lucía y Amaya, este vate mestizo, competidor de Carulla.

(Y hasta por hoy. Hasta otro día).



## SOBRE UN USO DEL VERBO «FILOSOFAR»

¿Por qué del sustantivo «filosofía» se ha derivado un verbo, «filosofar», y en cambio no ha resultado fecunda en el plano verbal la palabra «ciencia»? ¿cuestión al parecer de tan escaso tomo, a poco que pensemos en ella, se nos presentará como difícil y compleja. Aparentemente se trata de explicar un hecho meramente lingüístico; eso parece confirmar la existencia de múltiples perífrasis expresivas de la acción verbal correspondiente al nombre «ciencia» («proceder científicamente», «hacer ciencia o investigación científica», «ser hombre de ciencia», etc.) y, sustituyendo la ciencia por alguno de los caracteres expresos en su definición, «sistematizar», «generalizar», «universalizar», «buscar las causas», «razonar», etc. Sin duda no expresan estos verbos adecuadamente todo el contenido de «la ciencia»; pero cada uno recoge alguna de sus notas, haciendo incluso posible la expresión de todas verbalmente. Por otra parte, ni el «filosofar» en su acepción más corriente responde adecuadamente al proceso de «hacer filosofía».

La cuestión parece resuelta sin salirse de lo filológico, si se añaden a lo anterior ciertas razones de pura fonética y de historia y de semántica: la dificultad de formar un verbo bien sonante sobre la voz «ciencia»; la máxima antigüedad de la filosofía y su vigencia durante siglos como enciclopedia de todos los saberes y en especial del «saber de lo más difícil», lo cual pudo influir en que se llamara «filosofar» a toda inquisición profunda. Si luego, en el Renacer, los estudios de la Naturaleza proliferan y entran por vías nuevas hasta reconocérseles unánimemente en el siglo XVIII su independencia total de la filosofía, esto no será obstáculo para que «filosofar» siga siendo sinónimo de disquisición profunda y saber sobre lo más difícil. Con el criticismo y el positivismo, la filosofía

pierde su puesto reconocido de reina de los saberes y hasta al vulgo llegan rumores de las maledicencias de los «sabios» sobre las inmoderadas y fracasadas pretensiones de la filosofía; además se ponen de moda sistemas filosóficos abstrusos, poco respetuosos con el sentido común, al cual incluso expresamente se llegó a contraponer la filosofía; como réplica, el sentido común del vulgo seguirá llamando «filosofar» al saber de lo difícil; pero poniendo en la palabra cierto matiz de inutilidad, de pretensión fantasiosa o fantástica, que se subraya cuando así se quiere con una ironía o con una sonrisa.

A la ciencia moderna, cuyos resultados prácticos son inmediatos y tangibles, y cuyos métodos positivos están reñidos no ya con todo fantasear, sino incluso con cualquier apariencia de fantasía, no se la puede tratar así: o se procede *científicamente* al estudio de cualquier realidad positiva y entonces se hace ciencia, o no se hace ciencia por no proceder científicamente; mientras que en el plano filosófico cabe proceder filosóficamente, al menos según las apariencias, en el estudio de una realidad, sin que el resultado sea estricta filosofía.

Por los motivos alegados, cuando la «ciencia» se forma y traza fronteras bien precisas frente a la filosofía, «filosofar» ha llegado a tener para casi todos un sentido despectivo a veces, otras veces de esfuerzo que aun en el mejor de los casos no toca el límite ni ahorra la repetición de futuros esfuerzos encaminados a presentar y solucionar con novedad el mismo problema; es la diferencia chocante que, con Descartes, hasta el vulgo descubre entre filosofía y ciencia. En nuestra lengua, aun la materialidad de la voz «filosofar», su proceso derivativo, tiende a sugerir un hacer impreciso que admite sin rigor el «poco más o menos», el parecido, la mera semejanza suplantadora del auténtico «hacer filosofía»; sin duda no nació la palabra de tal intento despectivo, ni aún con él, pero no podemos negar que, para los no filósofos, éste es hoy generalmente su sentido. Frente a la «ciencia», por el contrario, nunca se reaccionó en este sentido; y así, proceder científicamente o es «hacer ciencia» o no es en verdad ni en modo alguno «proceder científicamente».

Es indudable que nos hemos salido sin notarlo del campo puramente filológico, y que las mismas consideraciones semánticas que acabamos de hacer nos lanzan fuera de él, al plano superior de la relación y de las diferencias entre «el hacer filosófico» y el «hacer científico». Sin embargo, para esquivar el peligro de perdernos en el terreno de la mera sugerencia o del antojo subjetivo a que se presta el tema tratado desde un punto de vista puramente ideativo o lógico, insistiremos en plantear el problema en el terreno de los hechos; esta vez en el de la experiencia psicológica e histórica: ¿por qué alguien sintió en determinada cir-

cunstancia la necesidad o conveniencia de crear el verbo «filosofar», y por qué nadie ha sentido—apesar de estar apuntado en lo anterior—la necesidad de formar un verbo sobre la palabra «ciencia»? ¿por qué usa el verbo «filosofar» cada uno de los que lo usan y por el contrario no siente necesidad de inventar un verbo analógicamente formado sobre la voz «ciencia»?

Este motivo psicológico, cualquiera que sea, por el cual se explica suficiente y exclusivamente tal anomalía, motiva o es motivado—según los casos—por una concepción determinada de lo que es Filosofía y de lo que es Ciencia. Podríamos en consecuencia traducir el problema a términos históricos: ¿cómo determinadas concepciones—las comprobadas por la historia en los varios autores y en las varias épocas—de la Filosofía y de la Ciencia explican la formación de un verbo, «filosofar», sin parejo en el dominio de la Ciencia?

Creemos que cualquiera de estas dos formulaciones recogen todo el contenido del problema, son respecto de él transformaciones equivalentes; teniendo la ventaja de indicar además muy precisamente los caminos por donde debe discurrir su solución, supuesto que se parta del dominio de los hechos. El problema planteado de cualquiera de estos modos no admite una solución general, sino una multiplicidad de soluciones parciales valederas para los diversos autores y sistemas; se debería por tanto fijar el concepto de filosofía y de ciencia en cada uno de ellos, para deducir luego, como un mero corolario, el sentido impar del verbo «filosofar»; o, también, se podría investigar expresamente los usos que de tal verbo se hacen para de aquí inducir un concepto de «filosofía» y «ciencia» que lo justifique y que, si hay lógica, coincidirá con sus definiciones expresas.

Refiriéndonos concretamente a nuestra época—sobre la cual pesa una enorme carga de historia, mucho más decisiva por nuestra pretensión de aprovechar todo el pasado filosófico que por nuestra posición en el tiempo—, nos preguntaremos: ¿qué entendemos hoy por «filosofar»? ¿cómo y hasta qué punto nuestra concepción de lo que son la filosofía y la ciencia justifica el uso impar de un tal verbo en el plano de la filosofía y no en el de la ciencia?

Finalmente, superaremos el «historicismo» de estos planteamientos, que pueden dar cobijo a un relativismo escéptico, despojando al verbo «ser» de todo carácter temporal o traduciéndolo a términos de «deber ser»; pues que esto—aquí la definición—«son» o «deben ser» la filosofía y la ciencia, ¿en qué sentido es un concepto impar el verbo «filosofar»? ¿o es que no lo es en ningún sentido, o lo es sólo por una limitación fáctica, no fundada en esencias, es decir, por un inadecuado conocimiento del dominio de la ciencia? También podemos proceder inversamente partiendo del concepto de «filosofar»: el verbo «filosofar» se usa

como concepto que, con tal o cual sentido, no tiene par en el dominio de la ciencia; ¿se justifica esto dentro de la concepción adecuada de lo que «son» o «deben ser» la filosofía y la ciencia? ¿o es sólo un hecho no justificable, un uso que se mantiene únicamente porque no se han planteado aun ciertos problemas que puedan hacer necesaria la formación de un verbo análogo en el dominio científico, o de una perífrasis la cual, mal que bien, haga sus veces?

No se nos puede negar el derecho a realizar las anteriores transformaciones, fundadas en estricta lógica; siendo sólo discutible el salto al planteamiento último en términos de «deber ser», de universalización supratemporal, fundada en esencias. Con ello suponemos o, mejor, damos por lograda previamente, la superación de toda concepción relativista o historicista de la filosofía.

Planteado el problema convenientemente según creemos y, además, multiformemente para mejor subrayar su complejidad y riqueza de contenido, adelantamos nuestra solución, que luego deberemos discutir y ampliar tomando en cuenta los demás planteamientos.

«Filosofar», en el sentido de proceso psicológico o lógico por el que se obtienen verdades filosóficas, tiene su correlato en múltiples perífrasis expresivas del «hacer científico».

«Filosofar», en el impreciso sentido de pensar con hondura y razonar prolijamente, agudamente, «cabilosamente», no tiene par entre los derivados de «ciencia», por diversos motivos: destaquemos primeramente cómo la aplicación de un método científico, a la investigación de una realidad cualquiera por él asequible, engendra ciencia tanto subjetiva como objetiva; termina siempre en y dentro de la ciencia. En el orden filosófico, por el contrario, no se cumple este proceso; el uso de un método filosófico—al menos aparentemente—a la consideración de una realidad o concepto cualquiera, no siempre aboca inmediatamente a un conocimiento filosófico, aun cuando sea verdad que sobre cualquier realidad puede recaer una consideración en algún sentido filosófica.

En segundo lugar, la filosofía como saber de totalidad y ultimidad, como forma sapiencial que, además, cristaliza en una concepción del universo, se traduce subjetivamente en una aptitud, que es una actitud ante la totalidad de las cosas y de los quehaceres vitales. Esta actitud, al enfrentarnos con realidades y quehaceres cuya consideración, por nimia, no interesa comúnmente para los resultados de la filosofía, puede sin embargo movernos o a investigarla con un método estrictamente filosófico, o simplemente a esclarecerla de un modo no filosófico pero sí profundo, fino, sutil, nimio—¿cómo que, quiera o no, la cabeza que investiga es un filósofo o un pensador que sin saber filosofía se ha adueñado de los métodos filosóficos y, sin remedio, lo verá todo a través de su cabeza filosóficamente conformada?—. En el segundo caso, no se hace con rigor filosofía, pero

hay un poso filosófico, un eco, una matización, una formalidad que nos recuerda a la filosofía; en el primer caso, hablando con rigor se hace filosofía, pero de tan escaso alcance teórico que los especialistas filósofos se desdennan de ocuparse con ello como con estricta filosofía. En este sentido podría decirse que nosotros estamos «filosofando» en torno al verbo «filosofar»; podríamos decir que en ambos casos se trata más bien de una aplicación ya de la actitud filosófica, ya de la misma filosofía, a finalidades en rigor extrafilosóficas. Sin hacer filosofía, filosofamos.

También las ciencias, en cuanto cerrando los oídos a un saber superior—la filosofía—, que las critique y las colme y las fundamente y las corone, se atreven a formular la pretensión de ser saberes suficientes, y en cuanto de este o cualquiera otro modo llegan a motivar una actitud ante las cosas y la vida, pueden llevarnos a discurrir sobre temas no científicos con engañosa hondura; engañosa decimos, porque no lo es en puridad aplicar métodos que resultan inadecuados para captar las aludidas realidades. Estos procesos, paralelos de los que designamos con el verbo «filosofar», parece que podrían designarse adecuadamente con un verbo formado por analogía sobre el concepto de «ciencia»; más no es así, sino que de hecho y con pleno derecho los comprendemos también en el «filosofar»; porque, o bien en tales casos nos salimos de la ciencia e invocamos principios filosóficos, o nos incapacitamos para cumplir convenientemente nuestro intento.

En general, todo saber que cristaliza en una concepción del universo y consecuentemente comporta una actitud ante las cosas y la vida, cualquiera que sea su cualificación, nos pondrá en análoga coyuntura; pero el proceso siempre caerá de algún modo bajo la modalidad del «filosofar»; aunque, hablando con rigor, no siempre sea esa su denominación más adecuada; cuando la luz propia del saber nuclear de la concepción del universo sea inferior a la que se precisa para convenientemente alumbrar los problemas en cuestión, estaremos «filosofando», usando de la luz suficiente proporcionada por la filosofía; cuando nos alumbre una luz superior, diremos con más rigor que discutimos los problemas y nos asomamos al mundo y a la vida con o bajo esa luz superior, por ejemplo, bajo la luz de lo divino.

Ciertos corolarios resultan de lo anterior: que la aparente imprecisión del verbo «filosofar» usado como sinónimo de todo pensar profundo, sutil, extraño, puede y debe deshacerse asignándole un sentido más preciso y profundo que ya hemos aquilatado; que la existencia de un verbo «filosofar», sin par en el plano científico, es un hecho plenamente justificado dentro de nuestra concepción de la filosofía; que, sin embargo, no puede alegarse como una diferencia originaria entre filosofía y ciencia, sino a lo más como un indicio o una confirmación, ya que sólo se puede justificar este hecho diferencial suponiendo establecidos y bien diferenciados los conceptos de ciencia y filosofía.

SALVADOR MAÑERO Y MAÑERO

# NOTAS PARA LA HISTORIA DE ASTURIAS

## I. UN LEGAJO INTERESANTE

En el archivo del Ayuntamiento de Gijón existían una serie de documentos que en desorden y entremezclados hallé en marzo de 1947. La amabilidad del Sr. Secretario del Excmo. Ayuntamiento y de los funcionarios encargados del archivo me pusieron en contacto con ellos, siendo mi primer cuidado clasificarlos y ordenarlos.

Su título general es: Legajo Guerra de la Independencia, subdividido en seis carpetas o grupos conteniendo:

### NUMERO 1

A. Instancia del Subteniente Antonio de Fraga al Sr. Coronel del Regimiento de Cangas de Tineo.—Sin fecha.

B. Instancia del Coronel del Regimiento de Cangas de Tineo, Don Guillermo Livesay a la Inspección General del Ejército.—1 de abril de 1809, en Noriega.

C. Propuesta, en terna, del Coronel del Regimiento de Cangas de Tineo para la vacante del Subteniente de bandera.

D. Patente de Capitán de la 2.<sup>a</sup> Compañía del Regimiento de Cangas de Tineo a favor de Don Benito Llanos Noriega.—Oviedo 1 de agosto de 1808.

E. Impreso de licencia con el nombre del beneficiario; pero sin fecha, ni firma, ni sello.

F. Expediente de petición de exención a filas de Juan Antonio Trelles, de San Antolín de Villanueva, Concejo de Navia.—29 de julio de 1808.

G. Certificación y expediente de nulidad del Capitán de la 2.<sup>a</sup> Compañía de Granaderos del Regimiento de Luarca de resultas de la campaña y retirada de

Valmaseda.—Pola de Laviana 31 de enero de 1809 (Fecha de la instancia del interesado).

H. Expediente de licencia del clérigo de Pravia y natural de Gijón, Don Alvaro de Nava Costales, por enfermedad. Concedida en la Comisión de Guerra de 24 de octubre de 1808.—Era subteniente del Regimiento de Cangas de Onís.

I. Instancia de Don Benito de Llanos, Capitán de la 2.<sup>a</sup> Compañía del Regimiento de Cangas de Onís, pidiendo la licencia por ser el único apoyo de su madre y de cuatro hermanas menores.—Cangas de Onís 7 de noviembre de 1808.

J. Petición de exención en filas por enfermedad.—Oviedo 12 de noviembre de 1808.

## NUMERO 2

A. Inventario judicial del contenido de la fragata inglesa Courben y de lo a ella anexo. Presa hecha por el corsario español el Volero, alias «El Bravo». Cargamento de azúcar, vendido en pública subasta los días 10 y 11 de marzo de 1806.

La Junta de Presas de Gijón mandó hacer el referido inventario «por convenir así para el servicio de la Provincia». Gijón 12 de octubre de 1808.

## NUMERO 3

A. Acuerdos celebrados durante la dominación francesa en Gijón, en el año 1809.

B. Poder otorgado al Diputado Sr. Hevia para la Junta Renovada del Principado.—25 de agosto de 1808.

C. Recibo del Consejo francés de administración por gratificaciones al Batallón Westfalia, de la División de Kellermann, pagados por la Villa de Gijón.—Original y en francés.

D. Acuerdo del Ayuntamiento nombrando a Don Ignacio Menéndez y a Don Juan Eugenio García Sala para que manifiesten al Excmo Sr. Don Melchor de Jovellanos el gusto y aprecio de la Corporación por haber sido elegido para representar al Principado en la Junta Suprema del Reino.—Copia de 1.<sup>o</sup> de octubre de 1809.—Gijón.

E. Acuerdo sobre la designación de representantes para la Junta Renovada.

F. Representación impugnando el nombramiento de Gobernador político y militar con la presidencia de la Junta de Sanidad, hecho a favor de Don José Pescy.

Incidente entre el Gobernador Militar Don José Pescy y el Juez Presidente actual.

Representación del Regidor perpetuo Don Eugenio García Salas y Don Juan



de Valdés, Procurador General por el estado llano contra el nombramiento de Gobernadores militares.

Representación del Juez 2.º Don Alvaro García Rendueles y del Regidor Perpetuo sobre el caso anterior.

G. Justificación de Don Toribio Junquera Huergo, sobre su comportamiento durante la dominación francesa.

Varios recibos franceses por cantidades percibidas en Gijón.

Uno de puño y letra de Kellerman.—Oviedo 31 de mayo de 1809.

Reclamación del Teniente Comandante del Bergantin de S. M. Británica «El Attack» sobre el transporte inglés «El Tigre».—12 de junio de 1809.

Varios oficios de Felipe Suárez a los jueces de Gijón sobre socorros a las tropas.

I. Copia de la exposición al Presidente de la Junta del Principado justificando comportamiento del Juez de Gijón durante la ocupación francesa y queja por las manifestaciones del Comandante inglés.

J. Circular impresa sobre la supresión de las Juntas que no fueran provinciales.—13 de julio de 1809.

K. Designación como representantes de Gijón en la Junta del Principado a favor de Don José Carrandi y del Regidor del Cuerpo Vizconde de Campogrande, después de varias renunciaciones y sustituciones.—Gijón 8 de marzo de 1809.

L. Auto sobre venta en subasta de ochenta y nueve fanegas de cebada castellana que se adjudicaron a Don Francisco Fernández, de Luanco en 1790 rs. v.—Gijón 4 de septiembre de 1815.

#### NUMERO 4

*Años 1808-1809*

A. Correspondencia recibida por el Regimiento de Cangas de Tineo desde el 3 de julio de 1808 al 6 de mayo de 1809.

B. Correspondencia expedida por el Regimiento.

#### NUMERO 5

LISTAS DE LOS OFICIALES QUE COMPONIAN LOS REGIMIENTOS DE:

A. Candás y Luanco

B. Hivernia.

C. Batallón de la Junta.

D. Infesto.

- E. Navia.
- F. Llanes.
- G. Infiesto.
- H. Batallón de la Junta.
- I. Avilés.
- J. Siero.
- K. Rivadesella.
- L. Provincial de Oviedo.
- M. Pravia.
- N. Hivernia.
- O. Provincial de Oviedo.

## NUMERO 6

A. División de Piloña.—Relación nominal de seis Compañías.—Julio de 1808.

B. Estado de fuerza de la División que manda el Teniente Coronel Don Joaquín M.<sup>a</sup> Velarde.—27 de julio de 1808.

C. Estado de fuerza de la División de Cangas de Onís.—20 de julio de 1808.

D. Estado de las fuerzas destacadas del Regimiento de Cangas de Onís.—27 de julio de 1808.

E. Estado nominal del Regimiento de Infantería de Villaviciosa.—Pino de Aller.—Julio 14 de 1808.

F. Lista de individuos que existen en el día de la fecha en el Regimiento de Villaviciosa de que es Coronel D. Carlos Rato Ramirez.—Sin fecha, debe de ser la de 14 de julio de 1808.

G. Expresión final de los dos Batallones de la División del Centro de Voluntarios de Asturias.—Pola de Gordón, Julio 1808.

H. Listas nominales de ocho compañías y destacamento del Regimiento de Pravia.

I. Listas de cinco compañías al mando de Don Blas Alvarez, Teniente Coronel y Comandante, teniente que ha sido de Hivernia.—Infiesto 5 y 7 de julio de 1808.

J. Extracto de la cuenta de fondos de Don Fernando Vallerdor.—11 de julio de 1808, y relación nominal de las tres compañías que figuran.

K. Listas de varias compañías de la División de Carreño.

L. Regimiento de Infantería de Grado. (Listas completas).

M. Listas del Batallón de Luarca.

N. Regimiento de Salas; listas de diez compañías.

O. Regimiento de Cangas de Tineo. Listas completas de ocho compañías.

P. Regimiento de Castropol.

Q. Compañía de estudiantes.

R. Relación nominal de mozos del Consejo de Cabrales, al mando de Don Vicente Mirán Lavandera.

S. Estadillo de Infiesto.

T. Instrucciones comunicadas a los Coroneles de Cangas y Grado. 14 de julio de 1808.

De la simple exposición del contenido de estos documentos puede inferirse el valor de los mismos para la Historia de Asturias durante la época de la Guerra de la Independencia.

Mi propósito, al darlos a conocer, es tan solo difundir su existencia para conocimiento de los investigadores de la Historia Asturiana.

## II. EL MARQUES DE SANTA CRUZ, CAPITAN GENERAL DE ASTURIAS

En la sesión que la Junta General de Asturias celebró el día 10 de mayo, presidida por el Procurador General, se presentó un plan para la organización de un ejército de 20.000 hombres y hallándose tratando de este proyecto, una comisión popular fué recibida por la Junta ante la cual expusieron el deseo de que se nombrase por Capitán General de Asturias al Marqués de Santa Cruz, a cuya designación accedió ante la aclamación y la súplica popular, habiendo sido reconocido como tal por la Junta se publicó una proclama dirigida a las Justicias, Ayuntamientos y pueblos del Principado que está fechada el 25 de mayo de 1808 en Oviedo y firmada por el conde de Agüera y el conde Marcel de Peñalba.

En ella además de tratar de los medios y propósitos para llevar a efecto el armamento «del ejército defensivo asturiano» se comunica el nombramiento de General en Jefe a nombre del Excmo. Sr. D. Joaquín de Navia, Marqués de Santa Cruz de Marcenado, ordenándose su reconocimiento, obediencia etc.

Esta proclama impresa de la Junta se leyó en el Ayuntamiento de Gijón el 27 de mayo y en el libro de actas, años 1808-1812, folio 57, se dice que leído el anterior acuerdo de la Junta, se dan por enterados y se acuerda darlo a conocer al pueblo y hacer una rogativa pública en atención a las actuales calamidades y tribulaciones que al presente padece España, y particularmente la provincia.

En el folio siguiente, se nombra a Don Alonso García Rendueles y a Don Ignacio Menéndez Valdés, que eran caballeros regidores para que en nombre y representación del Ayuntamiento de Gijón pasasen a hacer presente a dicho Capi-

tán General y Comandante General de la costa que la Corporación, desde luego, se presta a coadyuvar cuanto esté de su parte a todo lo que sea en beneficio y mayor seguridad de dicha provincia

Los disturbios que culminaron con el solemne espectáculo del Campo de San Francisco, perpetuado en el cuadro del Sr. Uría. ¡Al suplicio los afrancesados! sirvieron al diputado por Llanes Don Blas Alejandro de Posada para reclamar la separación del Marqués de Santa Cruz como Capitán General, tachándolo de poco enérgico y de negligente, y como otros diputados se apoyaran con exaltación la petición de Posada, el Marqués de Santa Cruz, irritado y sin dar explicaciones, ni tratar de defenderse, presentó irrecusablemente y con gran enojo la dimisión de su cargo que le fué aceptado por unanimidad, designándose para reemplazarle a D. Vicente María de Acevedo.

En el libro de actas del Ayuntamiento de Gijón ya citado, folio 49, se transcribe el oficio de Don Vicente María de Acevedo, fechado en Oviedo el 11 de julio de 1808 agradeciendo al Ayuntamiento de Gijón la protesta de obediencia y sumisión a sus órdenes, dirigiéndoselo a Don Toribio Junquera Guergo (Huergo).

JUSTINIANO GARCIA PRADO

## ÁRULA DE NARAVAL, DEDICADA A «BARCIAECO»

### I

Hállase Naraval en la zona occidental de Asturias, 22 kilómetros al sur de la costa, por la carretera que va de Luarca a Pola de Allande. Pertenece al término municipal de Tineo, de cuyo centro administrativo dista, también por carretera, poco más de 30 kilómetros. Se asienta sobre una pequeña vega de mediana fertilidad, cruzada por el río de su mismo nombre, afluente del Esva, o Canero, y lo rodean por todas partes montes cuya altitud aproximada oscila entre los 400 y los 900 metros. Figuran entre ellos, a la derecha del río, la Sierra de Valbón y la del Louro (1); al norte, Pico Agudo y El Estoupo, cerrando por el NO la cuenca del río la llamada Sierra de Buseco, de la que forma parte la Bovia de Capiella Martín a la cual se refiere un documento de Corias, del siglo XII, señalándola como uno de los términos de *Uillar Gegine* (2), hoy Villar de Navelgas.

---

(1) La denominación *Sierra de Louro* figura en el mapa de Asturias de Schulz, así como en la monografía de Félix Infanzón García Miranda, publicada con el título «Tineo» en *Asturias* de Bellmunt y Canella (Gijón, 1897, t. II, pp. 239-270). Claudio Zardaín (*Remembranzas de antaño y hogaño de la villa de Tineo*, Salamanca, 1930) se hace eco de las palabras de Infanzón y sigue hablando de la sierra de *Louro* (pág. 30), relacionando la palabra con las antiguas minas de oro que por allí había; pero lo cierto es que en la actualidad tal denominación es desconocida por los habitantes de las aldeas vecinas, que dan a las distintas partes de aquella sierra los nombres de *Castandiel*, *Cbanu la Muela*, *Munién*, *Bovia de Monterizo*, *Pico la Cobertoria*, etc.

(2) Antonio C. Floriano.—*El libro registro de Corias*. Primera parte. Oviedo, 1950, pág. 163.

Cuenta Naraval con más de setenta casas que habitan sendas familias ocupadas en la agricultura y ganadería. Radica en el pueblo la iglesia parroquial de San Salvador, comprendiendo, además, la feligresía las brañas de Monterizo, Businán, Silvallana, Folgueras del Río, Braña-Escardén, Candanedo, Aristébano—ésta última del concejo de Luarca—, y el pueblecillo de Nera. La población de la parroquia sobrepasa el millar de habitantes, siendo la mayor parte de ellos brañeros o *vaqueirus*, entre los cuales todavía existen varias familias que sólo residen en la parroquia durante cinco o seis meses del año, pues, llegada la primavera, se trasladan con sus enseres y ganados a la *alzada* o puerto, para regresar en el otoño a su morada invernal.

## II

Entre el pueblo de Naraval y Pico Agudo, a media ladera, todavía se ven hoy vestigios de lo que debió haber sido un castro. La gente de los contornos los llama *Castillo Mangelón* (3) y en varias ocasiones los buscadores de tesoros han removido sus piedras y abierto hoyos, estimulados por el hallazgo de algunas monedas romanas que yo no he conseguido ver. Como todos los castillos antiguos, tiene su leyenda: que lo construyeron los moros y que debajo de él, al nivel del río, dejaron escondido un buey de oro. Al lado del castillo hay un pequeño manantial que casi desaparece en el verano. De aquellas ruinas se ha bajado piedra en varias ocasiones para el pueblo, como ha sucedido también en otros castros de las parroquias vecinas (Paredes, Muñalén, Navelgas, Santiago Cerredo ..)

De las explotaciones auríferas de época romana (4) quedan restos en varios puntos al rededor de Naraval, principalmente en las inmediaciones de la ermita de Sandamías—*La Carcubena*, *La Carcubina*—, y al lado opuesto del pueblo, en la Sierra de Louro, cuya ladera septentrional estaba flanqueada por un cauce que conducía el agua desde las fuentes del río hasta la collada de Castandiel, en el límite con Navelgas. De ese canal se conservan aún trozos convertidos en cami-

---

(3) Francisco Coello en su «Mapa del principado de Oviedo», Madrid, 1870, lo llama *Castillo de Manxillón*.

(4) El diario ovetense *La Nueva España* publicó, del 18 al 25 de mayo de 1951 una serie de artículos de su colaborador Cabal Valero acerca de las explotaciones auríferas que se están realizando entre Navelgas y Naraval. El primero de dichos artículos está dedicado a los antecedentes históricos.

no que recibe hoy la denominación de *La Antigua* o *Carril de los Moros*. Al final del cauce, en el sitio llamado *Chanu la Muela*, subsiste un gran depósito casi circular cuyo diámetro anda por los veinte metros. Allí tenían los moros, según la fantasía popular, el molino con que molían el oro. Tal es el marco en que fué descubierta la lápida que motiva estas líneas.

### III

En agosto de 1950 con motivo de una visita que hice a Naraval, dos labradores de la localidad—padre e hijo—, llamados Julián García Fernández y Plácido García Gallego, me dieron cuenta de una curiosa «piedra con palabras en latín» que había sido recogida meses atrás por su convecino D. Enrique González González, quien la tenía en gran estima. Me presentaron aquel mismo día al dueño de la lápida y obtuve su beneplácito para fotocopiarla y publicarla.

Interrogados los tres señores acerca del origen de aquel interesante hallazgo, me refirieron que hacia el año 1932 o 1933 otro labrador de Naraval, Manuel de La Claudia, se hallaba roturando un trozo de terreno cubierto de árboles y maleza a la derecha del río, en la falda de la Sierra de Valbón y paraje denominado *Fidalgo*, cuando se encontró con la sorpresa de una piedra bien labrada que desenterró casualmente. Le llamó la atención debido al lugar en que estaba, distante casi un kilómetro de las casas más próximas, y aun le sorprendió más el hecho de que en una de sus caras contenía una inscripción. Naturalmente, no supo descifrarla; pero convencido de que por allí debía haber algún tesoro escondido, de que daría cuenta el texto inscrito en la piedra, se la llevó en secreto a su casa y continuó cavando y removiendo tierra hasta que al cabo de algún tiempo murió alcanzado por uno de los árboles que derribaba. Los hijos del finado conservaron la lápida donde la había guardado su padre, hasta el invierno de 1949-1950; pero al fin, persuadidos de que para nada les servía, la arrojaron a la vía pública donde la vió, afortunadamente, D. Enrique González, quien abonó por ella a sus poseedores veinticinco pesetas, con la condición de que se la llevasen a su finca de *Rius* donde se conserva como adorno en el jardín.

### IV

La piedra es un conglomerado de arena silícea, de color blanquecino, y procede de la cantera de Valbón, pues no se encuentra roca de esta clase en varios kilómetros a la redonda a excepción de la mencionada y otra similar entre Pa-



redes y Merás, casi a legua y media de distancia. Todavía en la actualidad son bien conocidas ambas canteras, no sólo en los concejos de Tineo y de Luarca, sino también en los limítrofes, de donde vienen los molineros a buscar ruedas de molino, teniendo que hacer en algunos casos recorridos de hasta 100 kilómetros entre la ida y la vuelta.

Presenta el ara en su extremo inferior una cepa sin labrar, de unos veinte centímetros de altura, como para ser hincada en el suelo. En conjunto la piedra, vista de frente, recuerda un poco la delantera de la cabeza de un toro: estrecha en el pie, se va ensanchando hacia la cima, que termina en una superficie comada, ligeramente hundida en el centro, cosa que parece tener relación con los crecientes de luna representados abundantemente en estelas oicomorfas célticas expandidas por toda el área celta, tanto europea como minorasiática (5).

Prescindiendo de los veinte centímetros de cepa tosca, las dimensiones de la lápida son las siguientes: Altura central, 0,37 metros. A derecha e izquierda se aproxima a los 0,40 debido a la curvatura de la cima. Anchura en la parte superior, 0,45 metros. En la parte labrada inferior, 0,28. Grueso, 0,12 metros.

La superficie inscrita se reparte en tres espacios por medio de dos gruesas líneas horizontales en relieve, quedando para el espacio superior una anchura de 0,05 metros en el centro, y de 0,09 en los extremos. El segundo espacio tiene un ancho uniforme de 0,09, y el inferior, de 0,1 metros.

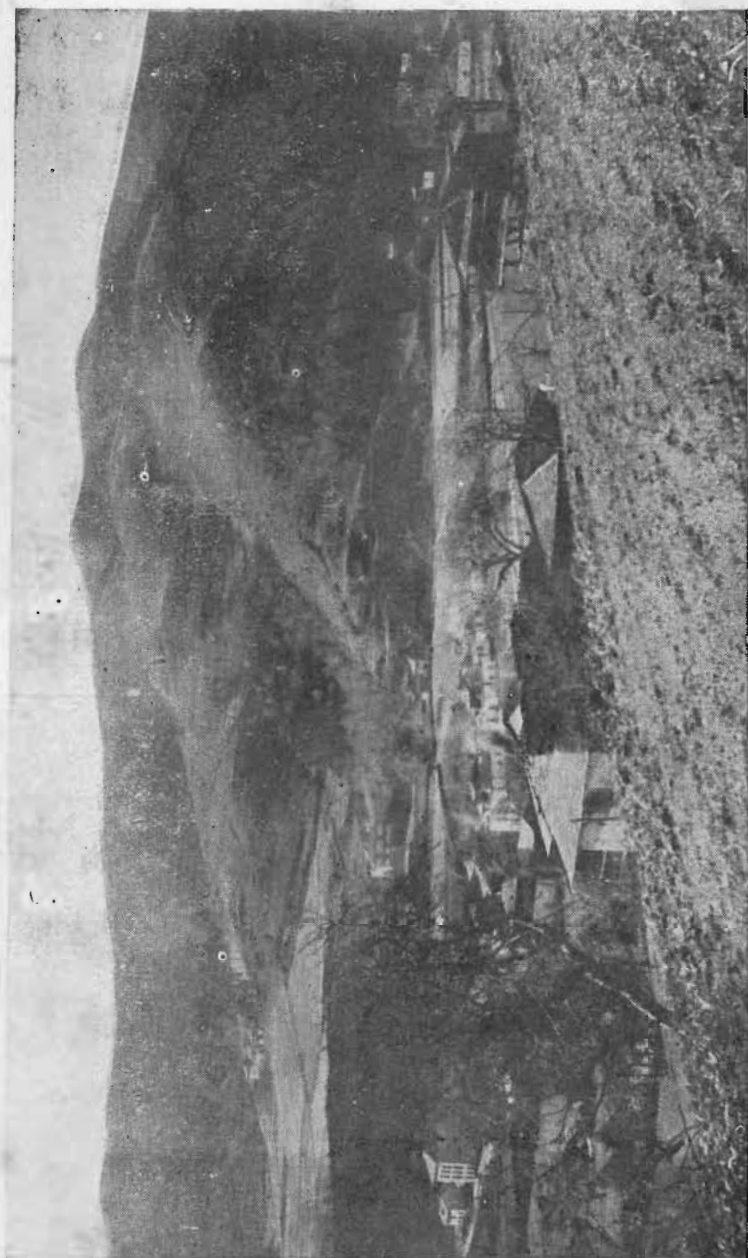
La cara opuesta a la que contiene la inscripción está más toscamente desbastada, lo cual hace suponer que no quedaría a la vista, sino más bien adosada a una pared o cosa semejante. De todos modos y a pesar de su sencillez, el ara ofrece, en especial a quien la mire de frente, un aspecto agradable por la simetría de sus líneas, contornos bien terminados y armonía del conjunto.

## V

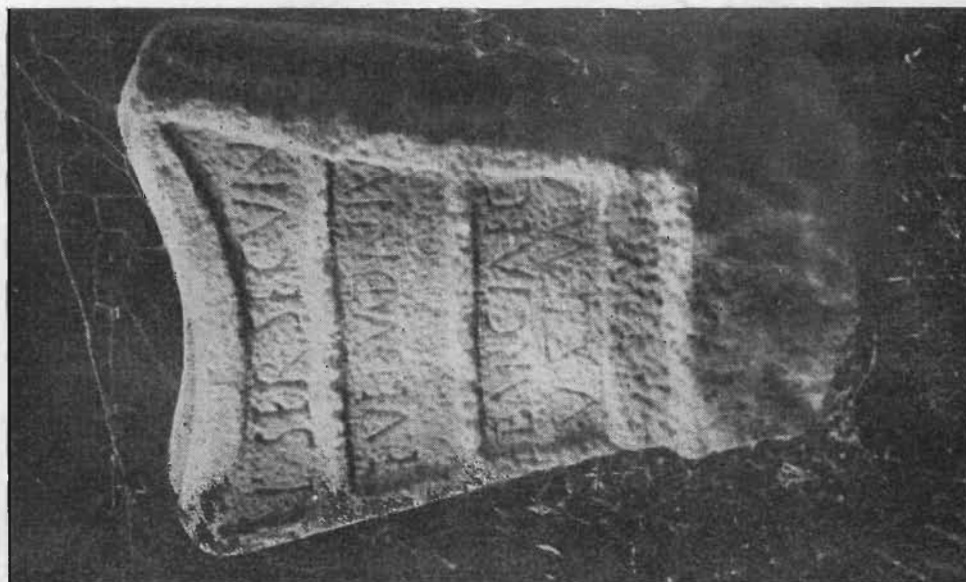
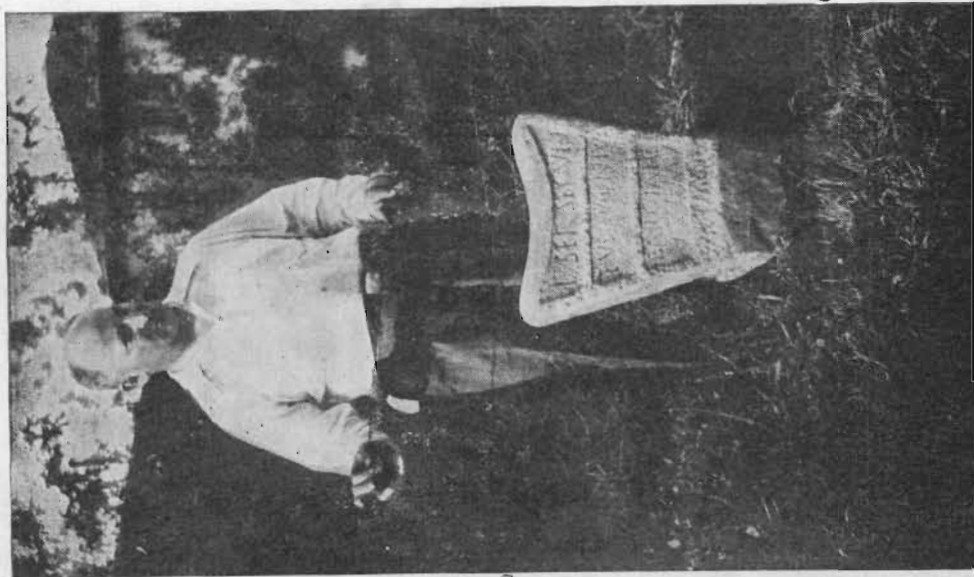
Consta la inscripción de cuatro renglones, correspondiendo uno al espacio superior, otro al siguiente y dos al inferior. Las letras del primer renglón—de unos cinco centímetros de altura—son un poco mayores que las de los otros tres, con la diferencia aproximada de un centímetro. En el segundo espacio se ve que el grabador debió tener la intención de colocar dos renglones y al comprobar, una vez terminado el primero, que le quedaba poco espacio para el otro,

---

(5) Antonio García Bellido.—*Los Albiones del NQ. de España y una estela hallada en el occidente de Asturias*. In *Emerita*, t. XI., pp. 418-430.



1.—Vista parcial de Naraval



dejó una franja horizontal en blanco, dando con ello a entender que procedía a ojo en el reparto del texto.

Las letras se leen todas sin gran dificultad, a pesar de que se encuentra una D bastante erosionada en la segunda línea. Más desgaste aún sufrió la S del renglón final; no obstante se identifica sin mayor esfuerzo por formar parte de una fórmula bien conocida. En las fotografías adjuntas parece a primera vista que se trata de una X, por haber trazado con lápiz uno de mis acompañantes lo que creyó debía ser un palo de dicha letra, pero basta un poco de buena voluntad para convencerse de que no hay tal cosa.

El tipo de letra oscila entre la capital cuadrada y la rústica. Acusan principalmente este último carácter las S, que son bastante estrechas, y de un modo especialísimo las E con los trazos horizontales reducidos a la mínima expresión las cinco veces que figuran en el texto. En la segunda línea se encuentra el signo  $\Phi$  que interpreto como un nexo equivalente al diptongo OI, aunque no lo he visto en las listas de letras enlazadas que reproduce Batlle en su *Epigrafía* (6).

No existe interpunción de ningún género, si bien el cuadratario tuvo la precaución de suplirla dejando en su lugar espacios más anchos que entre las letras de una misma palabra. Tampoco se aprecian ápices ni acentos, por más que sobre el nexo  $\Phi$  se ve un punto redondo bastante profundo, que pudiera ser casual o quizá corresponder a la cabeza de la I, ya que la O queda un poco más baja que las letras anterior y siguiente.

Las dos líneas horizontales en relieve que sirvieron al lapicida para preparar y distribuir la superficie de la piedra, junto con el marco que la rodea y la curvatura de la cima, constituyen los únicos elementos decorativos.

## VI

El texto inscrito se compone de nueve palabras, de las cuales tres se incluyen en el primer renglón y están representadas por una inicial y dos abreviaturas. Las líneas segunda y tercera contienen sólo una palabra cada una, faltando en ambas la última letra —M, O respectivamente. Bien es verdad que dentro de la C se nota una incisión que, de no ser casual, podría interpretarse como una O dis-

---

(6) Pedro Batlle Huguet.—*Epigrafía Latina*. Barcelona, 1946. En las páginas 18-21 trae las tablas de nexos que Cagnat reprodujo del vol. III del *Corpus Inscriptionum Latinarum*.

minuída, formando nexo con aquella consonante. El renglón final comprende las cuatro palabras restantes, indicadas todas por sus iniciales. La transcripción literal dice así:

L SER SECVN  
 EVEDVΦNIV  
 BARCIAEC  
 VSLM

Con el natural temor a equivocarme y en espera de las oportunas correcciones por parte de los expertos, anticipo la siguiente interpretación:

LUCIUS SERVIVS SECVNDVS  
 EVEDVOINIVM  
 BARCIAEC  
 VOTUM SOLVIT LIBENS MERITO

Que en castellano diría: *Lucio Servio Segundo, de la gens o clan de los Eveduoinos, cumplió gustoso el voto hecho al dios Barciaeco.*

El texto, sobrio, escueto, como suelen ser los que figuran en los pequeños monumentos aun de baja época, contiene sin embargo todos los elementos esenciales a una inscripción votiva. En primer término, el nombre del dedicante, en nominativo, seguido de un genitivo plural que indica el clan o gens a que pertenece. Después, en dativo, el nombre de la divinidad a la cual se consagra el altarcillo, y, finalmente, la fórmula votiva.

Lo corriente es que en esta clase de inscripciones ocupe el primer puesto el nombre de la deidad, colocándose en segundo lugar el de la persona que hace la dedicación; pero no faltan ejemplos de lo contrario en consonancia con lo que sucede en el ara de Naraval.

## VII

Prescindiendo ya del formato original de la lápida, que merecería seguramente un estudio detenido, llaman la atención de modo particular los vocablos *Evedvoiniv(m)* y *Barciaec(o)*, expresivos respectivamente de la gens a que se siente ligado *Lucio Servio Segundo* y de la divinidad que se ha hecho acreedora a su agradecimiento. En ambas palabras se descubre un inconfundible sabor prerromano. El dedicante, a juzgar por su nombre, compuesto de las tres piezas fundamentales—*praenomen, nomen, cognomen*—de que consta la denominación personal entre los romanos, es un ciudadano del Imperio. Pero no se olvida de señalar su origen bárbaro. Lo que no sabemos es donde radicaba la gens de los *Evedvoines*, pues no podemos perder de vista el hecho de que Naraval estaba dentro de la zona de explotaciones auríferas romanas, y aun cuando la minería no alcanzó aquí las colosales proporciones que en el occidente de León (7), no sería improbable que hubieran venido a la comarca muchos individuos de otras regiones, incluso de fuera de la península, para tomar parte en las obras, para vigilarlas o dirigir las. Sólo con esta reserva nos atrevemos a añadir un nuevo clan astur a la lista propuesta por Schulten (8). Tomando, además, en cuenta el de los *Mvniga(mi)cos* de la estela de Valduno (9), tendríamos un total de 35 clanes astures de nombre conocido.

Nos parece aventurado, con los datos de que disponemos, buscarle concordancias al *Evedvoiniv(m)*, máxime no habiendo tenido oportunidad de consultar ninguna de las grandes colecciones epigráficas ni otras obras fundamentales de léxico y onomástica. Con todo nos sentimos tentados a llamar la atención sobre *Baedunia* y otras palabras que Schulten considera de la misma familia (10), aunque reconocemos que las semejanzas no son demasiado prometedoras. Quédese, pues, la tarea de esclarecer la cuestión para quien disponga de la bibliografía adecuada y esté más familiarizado con problemas de esta naturaleza.

---

(7) Manuel Gómez Moreno.—*Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, 1925. Págs. 89-98.

(8) A. Schulten.—*Los Cantabros y Astures y su guerra con Roma*. Madrid, 1943, pág. 104.

(9) José Manuel González.—*La estela de Valduno*. Separata del núm. 7 del *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 1949.

(10) A. Schulten.—Obra cit., pág. 185.

## VIII

No menos interesante que el anterior nos resulta el término *Barcia ec(o)*. Hasta ahora los topónimos gallego-asturianos *Barcia*, *Barcias* venían explicándose sin excepción como descendientes directos de la base prerromana \*B A R - C E N A (11); y no cabe duda que dentro del ámbito de la fonética galaico-portuguesa tal afirmación es impecable. Pero en Asturias, casi a veinte kilómetros al este de Villapedre (Navia), donde actualmente se encuentra el límite de -n- caediza, existen las aldeas de *Barcellina* y *Barcia* (Luarca), que ya en el siglo XII aparecen con las grafías *Barcelina*, *Barzia* (12). Mucho más a oriente, no lejos del Nalón, debía estar situada *Rosbarzia* (13). En cambio a dos o tres kilómetros de Luarca, en dirección a Galicia, estaba la *uilla de Uarzenella super flumine Toran* (14). Ahora bien, ¿cómo explicarse la existencia de aquellas tres formas, en apariencia gallegas, dentro del asturiano y a considerable distancia de la frontera de -n- intervocálica-caduca? Podría alegarse que en tiempos pretéritos el fenómeno de la caída de dicha consonante penetraba más que hoy en tierras asturianas. Sin embargo sería difícil encontrar pruebas concluyentes para una hipótesis semejante ni en documentos medievales ni en la toponimia de la región, pues el área de -n- caediza, cuyo límite por el este coincide grosso modo en la actualidad con lo que debió ser la frontera occidental de los péscicos, no parece que haya sufrido importantes oscilaciones en Asturias. García de Diego, refiriéndose a *Barcia*, opina que esta aldea «sería una fundación de una persona o colonia más occidental» (15). Pero aun este supuesto carece de sólida base en vista de los otros topónimos mencionados, de la existencia de *Uarzenella* más al oeste, y del *Barcia ec(o)* de Naraval. El nombre de esta divinidad nos prueba que al lado de las bases \*B A R C E N A / \*B A R Z A N A existió otra con distinto sufijo —\*B A R C I A—, si bien ha tenido menos fortuna que las anteriores en el transcurso del tiempo. Partiendo de esta forma quedan resueltas de una vez las difi-

---

(11) Joseph M. Piel.—*Nomes de lugar referentes ao relevo e ao aspecto geral do solo*. Separata da RPF, t. I, 1947, pp. 22-24.

(12) Antonio C. Floriano.—Obra cit. Segunda parte, pág. 371.

(13) Antonio C. Floriano.—Obra cit. Segunda parte, pág. 494.

(14) Antonio C. Floriano.—Obra cit. Primera parte, pág. 110.

(15) V. García de Diego.—*Manual de Dialectología española*. Madrid, 1946, página 154.



cultades que plantea la existencia de *Barcia*, *Barcellina* y *Rosbarzia* en la toponomástica asturiana.

Nos preguntamos ahora si no será lícito relacionar con dichos topónimos y con *Barcia ec(o)* el nombre de las ninfas *Varcilenae* (CIL., II, 3067, Arganda) así como *Varcile*, coto de tierra en Arganda, con ruinas de población antigua; *Barciles*, despoblado en el término de Añover (Toledo); *Barcial*, que, según Menéndez Pidal, de quien tomamos estos datos, parece remontar al simple apelativo *barcia*; y finalmente *Barciasco*, *Barciaco*, que se citan en el mismo artículo (16).

La semejanza entre *Barciaco* y *Barcia ec(o)* es tal, que sólo difieren en el primer elemento vocálico del sufijo; por lo cual no resistimos a la tentación de transcribir las siguientes palabras que publicó Hernando Balmori en 1935:

«En cuanto al diptongo *ai*, en la supuesta forma *\*ataikē*, lo vemos aparecer alternando con *-ā-* en formaciones con *-k-*: *-ācus*, *aecus*. En un mismo nombre se encuentran ambos tipos: *Paciacus*, *Paciaecus*. Probablemente es un hecho más que entra en la lista céltica de alternancias *ai*: *ā*, de que nos dan cuenta *Mars-trander* y *Lotn*» (17).

## IX

Volviendo al *Barciaco* de nuestra ara, se nos ocurre preguntar: ¿qué numen se esconde tras esa extraña denominación? Ante todo no es de creer que nos hallemos en presencia del nombre propio de una divinidad; por el contrario, parece que se trata de un adjetivo, puesto que tienen este carácter las formaciones con el sufijo *-AECU*, de origen céltico para unos, ibérico según otros, pero en todo caso profundamente arraigado en la península. Por tanto cuando Lucio Servio Segundo dedicó su ara, seguramente quiso dedicarla al dios innominado de la *barcia*, vega o terreno llano cultivado que tenía ante sus ojos. Y es curioso que aún hoy conserva el nombre de *Las Bárzanas* un conjunto de tierras llanas

(16) Menéndez Pidal: «El sufijo «en», su difusión en la onomástica hispana. En *Emerita*, t. VIII, 1940, pp. 1-56. —Podrían añadirse otros muchos topónimos españoles (no gallegos) en los cuales se encuentra un primer elemento *barci-* o *barc-* de sorprendente analogía con los citados; pero cae fuera de nuestro propósito el sacar partido de tales homofonías, entre otros motivos, por sernos desconocidas las condiciones del terreno a que esos nombres de lugar se refieren.

(17) C. Hernando Balmori. *Atacina*, *Adaegina*. En *Emerita*, t. III, 1936.

contiguas al *Fidalgo*, donde fué hallada la lápida. Un poco más lejos, como a un kilómetro de distancia, un barrio de Naraval recibe también el nombre de *La Barzaniella*.

# X

No conteniendo la inscripción ningún dato cronológico, le resulta difícil fecharla a un profano en Epigrafía. El hecho de que el dedicante sea un indígena que había alcanzado la ciudadanía romana, nos hace pensar en un momento relativamente tardío; mas este detalle no es decisivo. Por otra parte la lengua se nos presenta con caracteres arcaizantes en la conservación de los diptongos *-oi-*, *-ae-*, diptongos que no reflejan seguramente la pronunciación de la época, cuando menos por lo que se refiere a palabras latinas, pues el primero de dichos diptongos se había monoptongado ya en el siglo II antes de Jesucristo, y el segundo, aunque se conservó hasta más tarde, debía tener ya el sonido de *e* abierta, toda vez que ésta era la pronunciación dominante en tiempos de Varrón en la campiña romana (18). Tampoco puede sacarse ninguna conclusión decisiva de la forma de la letra. Sin embargo Gómez Moreno, refiriéndose a la inscripción bilingüe de Lamas de Moledo, opina que es del siglo segundo de nuestra era, fundado principalmente en el tipo estrecho de las E, con rasgos transversales muy cortos (19). Dejándonos guiar por la autoridad de tan ilustre maestro, y dada la coincidencia de forma entre las E de ambas inscripciones, podemos asignarle a la nuestra una datación aproximada, aunque la letra sea mucho más correcta en el árula de Naraval que en el peñasco portugués.

MANUEL MENENDEZ GARCIA

---

(18) Max Niedermann. — *Phonétique historique du Latin*, París, 1940, pág. 83.

(19). C. Hernando Balmori. — *Inscripción bilingüe de Lamas de Moledo*, in *Emerita*, t. III, 1935.

## SOBRE LAS «JARȲAS» MOZARABES

La interpretación de la más antigua lírica romance peninsular (y europea), sigue avanzando. Desde las brillantes páginas de Stern (*Al-Andalus*, XIII, 1948 págs. 229-346), otros investigadores (Cantera en *Sefarad*, IX, 1949, págs. 197-234, Dámaso Alonso en *Rev. Filol. Esp.*, XXXIII, 1949, págs. 297-349; Emilio García Gómez en *Al-Andalus*, XV, 1950, págs. 157-177) han ido completando, corrigiendo y mejorando la versión de estos poemillas mozárabes conservados en las «muwaxxahas» de los hispano-hebreos y los árabe-andaluces. Además, García Gómez promete para pronto otras tantas «jarȳas» desconocidas.

Algunas de las publicadas están lejos de haber alcanzado una lectura definitiva y satisfactoria; otras pueden recibir todavía mejoramientos de detalle. En estas breves notas, vamos a apuntar alguna corrección, sin pretensiones dogmáticas ni seguridades de haber dado en el clavo.

*Jarȳa* n.º 2. (1). La transcripción de Cantera reza así:

Gar sodes devina                    e devinas bi-l-ḥ aqq,  
garme cand' me vernad            meu ḥabibi Isḥ aq

Mis maestros D. Alonso y E. García Gómez han aclarado el sentido de *garme* «dime», de un verbo *garir* «decir», pero mantienen para el *gar* del primer verso la interpretación de Cantera «pues». Nos parece algo extraño que en estos cantarillos, en que apenas hay conjunciones, surja esta construcción hipotáctica; preferimos, por ello, ver en *gar* otra vez el verbo *garir*. Por otra parte, si el verbo *devinas* es segunda persona del singular, si el *garme* es un imperativo de singular extraña también ese *sodes* en plural. El texto hebraico da en unos manuscritos la

---

(1) Utilizamos la numeración de las «jarȳas» establecida por Stern, artículo citado. Por dificultades técnicas faltan algunos diacríticos en las transcripciones árabes o hebreas.

lección  $\bar{s} w \bar{s}$ , en otros (el B de Oxford 1970 y el F. de Frankfurt 159)  $\bar{s} y \bar{s}$  lo que preferimos, leyendo *si yes* «si eres» en lugar de *sodes*. La forma *yes* no es nada rara; en otra jar $\gamma$ a tenemos *yed* «es». Así leeremos:

Gar si yes devina            e devinas bi-l- ḥaqq;  
gar-me cánd me vernad       meu ḥabibi lṣḥaq.

Esto es: «dí si eres adivina y adivinas en verdad; dime cuándo me vendrá mi amado Isaac».

Jar $\gamma$  a n.º 3. La interpretación de Cantera es enteramente satisfactoria. García Gómez señala que para el metro sobra una sílaba en el primer verso. ¿No podría leerse *Çidiel* en lugar de *Çidielo*?

Des cand meu Çidiel véned...

Jar $\gamma$  a n.º 4. Con las correcciones de D. Alonso y García Gómez la transcripción de Cantera resulta así:

Garid vos, ay yermanelas,  
cóm' conteneré meu male.  
Sin el habib non vivréyo  
ed volarei demandare.

Encontramos que el ms. A. (Oxford 1971) vocaliza parcialmente (Stern, página 314). El *kin* del segundo verso resulta *kim*; y, de nuevo como Cantera, leemos a el aleph anterior a *meu*:

qui m' contenerá meu male,

esto es: «quién me contendrá mi mal».

Tampoco parece muy claro el último verso; descomponemos *ed volarei* «y volaré» de esta forma:

ad ov' l' irey demandare?

es decir: «a dónde (ove < u b i) le iré demandar»; creemos que gana el sentido: «sin el amado no viviré, a dónde iré a demandarlo (a buscarlo)?».

Jar $\gamma$  a n.º 10. Ni Stern ni Cantera llegaron a ninguna conclusión respecto a estos versos. El único que ha hecho un ensayo de interpretación es García Gómez:

«Asà k' eṣ naṣer bi- ḥad.  
Querbád,  
mewṣ welyoṣ maiṣ enfermád!

que traduce así: «Quizás es nacer con desgracia (?)! Quebráos, ojos míos, y enfermád más! Ya advierte que no concuerda con el metro requerido. Se nos ocurre que no puede aceptarse *naṣer*, por que la  $\zeta$  del espakol *naçer* no habría sido transcrita con  $\bar{s} in$ , sino con samekh (como *coraçon* en la versión de don Todros Abulafia de la jar $\gamma$ a 9) o con gimel (como *coraçon* en la jar $\gamma$ a 9 de Yehudá Ha-Leví);

el  $\bar{s}$ in corresponde siempre a *s* romance, no a  $\varsigma$  o *z* antiguas. ¿No habría que leer: «*Asà ke sanased...*» «quizá que sanase»? Los otros dos versos, ¿no serán uno sólo? En alguna edición (I. Zmorah, Tel-Aviv 1946, según afirma Cantera) sólo consta esta *jarŷa* de dos versos. Leeríamos con alguna corrección (yod por  $\bar{r}$  en el verso 2):

qui ved meus welyos mais enférmad.

Es decir: «Quizás sanase por fortuna! Quien ve mis ojos más enferma».

*Jarŷa* n.º 13. También García Gómez es el primero que da una versión clara y de sentido preciso e indudable. Pero tanto Cantera como él, creemos que se equivocan al transcribir *Vayades*, *vaydes* o *vades* en el primer verso. El texto hebraico trae: *byd's*, con samekh y no con  $\bar{s}$ in; por lo tanto no puede tratarse de *s* romance, sino de  $\varsigma$  antigua o de *sin* árabe. Prueba de ello que en estas *jarŷas* el samekh aparece exclusivamente en esos casos. 1. y 11. *sydy*, 2. *Ishaq*, 3. *sydielo*, 6. *yusallim*, 9. *coraçon*, 10. *casà*, 12. Valencia etc.

E. ALARCOS LLORACH

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

JOSE SIMON DIAZ.—**Bibliografía de la Literatura Hispánica**, t. II. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1951. Un volumen de XII+387 páginas.

La crítica española y extranjera, así como los estudiosos de nuestra Literatura han dispensado una muy favorable acogida al tomo primero de esta importantísima obra, tomo que se dedicaba a los trabajos histórico-críticos de carácter general y del que nos ocupamos en el número anterior de la REVISTA. Recientemente ha visto la luz el tomo segundo, que recoge los estudios bibliográficos de carácter general. (Luego de ambos tomos, a partir del tercero el contenido se distribuirá y ordenará por épocas y autores, indicando en cada caso manuscritos, ediciones, traducciones y estudios, todo ello acompañado de ilustraciones: iconografía, autógrafos, portadas, etc.)

El tomo segundo comprende: Bibliografías de bibliografías.—Bio-bibliografías generales. a), de Literatura; b), de Literatura y otras materias.—Bio-bibliografías especiales. a), por temas; b), por lugares; c), por características personales (sexo, nobleza, profesión, estado religioso; vgr.: los *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas desde el año 1401 al 1833*, de Serrano y Sanz). (Se incluyen también en este epígrafe los catálogos y diccionarios de anónimos y seudónimos y las bio-bibliografías de Ordenes religiosas).—Índices de publicaciones periódicas.—Historia de la imprenta.—Catálogos de bibliotecas dispersas. Cuatro útiles índices: de autores, de lugares, de materias, de bibliotecas utilizadas facilitan el manejo de tan considerable contenido (2.124 fichas).

63 bibliotecas han sido consultadas y utilizadas para la preparación de este tomo, en el que se pone de manifiesto una vez más la seriedad científica y el rigor técnico de su autor. Agrada ver cómo rincones literarios que el recensionista conoce bien de cerca constan puntual y escrupulosamente recogidos en la obra.

A Simón Díaz y al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que hace posible con su generoso e inteligente patrocinio la aparición de esta Bibliografía de la Literatura Hispánica, vayan nuestra felicitación y nuestro agradecimiento.

JOSE MARIA MARTINEZ CACHERO.

CARLOS BOUSOÑO.—**La poesía de Vicente Aleixandre.** Madrid, Insula, 1950.

Poco tiempo hace que en España se empiezan a componer estudios de estilística. Probablemente, dentro de un par de siglos, parecerá ésta un método tan insuficiente y superficial como se nos antoja ahora el filológico aplicado a la literatura; pero, hoy por hoy, no hay otro camino para penetrar algo en la corteza de las obras literarias. Es Dámaso Alonso, sin duda, el iniciador, en nuestro país, de estas cuestiones, y además su teorizante máximo. Su magisterio ha impulsado a algunos jóvenes a seguir esta ruta resbaladiza de investigación. Un aprovechado discípulo le ha surgido en el autor del trabajo que reseñamos. No sólo ha sabido captar las trampas sutiles que ha tendido el maestro a los fenómenos literarios españoles—con presas más o menos ricas—, sino que adopta también su andadura didáctica: ese su insistente machacar y remachar los puntos y hallazgos importantes—tan fructífero sobre los distraídos alumnos de un aula—, ese apelar oratorio y dramático a la atención del lector (u oyente) con apartes líricos, ese pararse a cada mijero del viaje escudriñador y retromirar la perspectiva de los hitos dejados a la espalda. No está mal; pero, a poco, se hará manierismo la expresión científica del maestro, y veremos Jorge-Manueles (sin la llama del «divino Griego»). Atención, pues, a esta nueva retórica vigésimosecular, que puede sustituir a la tan vapuleada decimonónica.

El libro comprende varios apartados: sendos estudios de la imagen, de la versificación, del estilo (y sintaxis), y del mundo interno del poeta Vicente Aleixandre. Luego, un a modo de apéndice sobre las fuentes de éste. Además, una conclusión final, que recoge las conclusiones de cada apartado, las cuales son a su vez resumen de las conclusiones de cada capítulo. Con esta técnica de exposición, el autor logra plenamente que sus afirmaciones se graben en la mente del lector, pero también las páginas del libro han proliferado en demasía.



En conjunto, la poesía de Aleixandre queda explicada clara y exactamente. Ahora, el profano de buena voluntad que se ponga a leerla, perderá sus miedos y encontrará una brújula leyendo previamente el estudio de Bousño.

Creemos, sin embargo, que para analizar la poesía de Vicente (como hoy se dice—todos nos damos palmaditas sobre los hombros), no hacía falta tener a Góngora constantemente delante. El atrabiliario cordobés acompaña al autor como verdadera obsesión a lo largo de su estudio. Nada de común entre *Las Solitudes* y *Sombra del Paraíso*, aunque tal vez, sí, es la lengua poética de Góngora una falsilla en que apoyarse. Pero no era necesaria. El autor habría expuesto muy bien los resultados de su análisis, sin auxilio de aquella, y acaso ganando en precisión.

La sombra de Góngora—de la lengua poética de Góngora—se cierne, sobre todo, en la primera parte, estudio de la imagen. También ensombrecen este apartado ciertos distinguos que luego el autor desdibuja y confunde, tácita o explícitamente. Nos debería haber explicado mejor (si es posible) esas diferencias entre «símbolos», «imágenes visionarias simples o continuadas» y «visiones», sin excederse en demasiadas consideraciones generales, y despreocupándose de su antigüedad o novedad en la poesía. Algunos ejemplos, con nombres nuevos o como novedades sin bautizar, no pasan de añejas figuras o tropos de la añosa retórica (que tan bien conocen los estudiantes de lenguas clásicas).

De todas formas, las interpretaciones del autor sobre los versos de Aleixandre son acertadas, y muestran finamente el «mecanismo» asociativo de las imágenes del poeta.

Una observación a lo que se llama «permutación de imágenes simples» (página 87 y siguiente), por ejemplo *espadas como labios* (que el autor traduce «labios como espadas»). No hay que pensar sólo en el chiste «balines como garbanzos»; se basa en usos como: *Tenemos a un imbécil como profesor de alemán. Uso los periódicos como combustible* etc., y el cómo viene a resultar equivalente a «en función de», «en lugar de». Es decir, el plano A indica la «función» (sensu lato) del plano B, que es la «esencia» (según el poeta, claro); es el desdoblamiento del «objeto» real en lo que es su «esencia» para el poeta (B) y lo que es su «función» (A): *espadas como labios*, la «esencia» *espadas* «funciona» como *labios*.

Luego expone la versificación de Aleixandre. Se percibe el deseo persistente de reducir a regularidad y a norma el que se llama *versículo* del poeta. Deseo laudable; porque, en efecto, no es tan libre el verso libre como se dice; tiene sus límites esa libertad, como todas las libertades hispánicas; se renuncia a la rima, pero no se es indiferente ante ella, si la aporta el azar: se la destierra (creo que es difícil hasta encontrar asonancias cercanas entre los versículos), lo cual es otro modo de cohibirse. Hay alguna observación que conviene corregir, no fué Rubén un inventor osado al mezclar endecasílabos de gaita a las «normales» italianos, ni

Garcilaso hace tal mezcla por inhabilidad o privativismo; tal mezcla es consuetudinaria del endecasílabo italiano, ya en Dante: *Ripresi via per la piaggia diserta*. Otra cuestión: el subcapítulo referente a «ritmos hexamétricos» (pág. 116 y sigs.); así llama Bousoño a versos como éste:

de los rāyos celēstes / que adivināban las fōrmas,  
que está tomado del tipo de verso con que Rubén Darío intentó adaptar el hexámetro latino:

ni entre mómias y piédras / réina que habíta el sepulcro.

El autor toma como resultado silábico de esta adaptación la suma de un hemistiquio de 7 y otro de 8 sílabas; con ello llama anómalos otros tipos formados por 5 más 8 sílabas, o por 7 más 10 sílabas, tanto en Rubén como en Aleixandre. El verso de Rubén

digán al orbe: / la alta virtud resucita,  
y el de Aleixandre  
luna ferviente / que aparecida en el cielo,  
son interpretados así.

— / —( ) / — / — / —( )

considerándolos con cinco pies; y los versos

no despiertan entonces / en el tronco del roble gigante  
que se tiende inefable / más allá de su misma apariencia

de Rubén, y de Aleixandre, son esquematizados así:

— / — / — / — / —

«o sea, cinco antidáctilos o anapestos», dice el autor.

No hay tal anomalía. Veamos la adaptación del hexámetro por Carducci, que estaba más al tanto de lo que era la métrica clásica. El hexámetro, aunque con pies fijos, tenía fluctuación silábica (desde 13 a 17 sílabas, según la mayor o menor presencia de dáctilos o espondeos), y además tenía diferentes tipos de cesura entre sus dos miembros (pentemímera o trocaica); en el caso de la pentemímera quedaban en el segundo miembro tres pies y medio, en la trocaica una sílaba breve y tres pies. Así en Carducci encontramos adaptaciones con diferente número de sílabas y con diferentes cesuras:

Il cielo in<sup>fr</sup>reddo / fulgore adamàntino brilla,  
con catorce sílabas, con cesura pentemímera, según el esquema

— — — — / — — — — ;

o bien:

Bacio di luce che inonda / la terra mentre alto ed immenso,  
con 17 sílabas y cesura trocaica, según el esquema

— — — — — / — — — — — .

Y también éstos, iguales a los «anómalos» señaladas por Bousoño:

su'l fòro, lieve / sfumando a torno le moli.

según el esquema

— — — — — / — — — — —

con 5 más 8 sílabas y censura pentemímera (y el máximo de espondeos); y

ancor pensoso ammira / come già t' adoravan su' l monte,

según el esquema

— — — — — / — — — — —

con 7 más 10 sílabas y cesura también pentemímera (y el máximo de dáctilos).

El error consiste en creer que, en la adaptación, toda sílaba romance átona equivale siempre sólo a una breve latina; vemos que se computa también como una larga, cuando se trata de espondeos, lo mismo en Rubén y Aleixandre, que en Carducci. Además, el esquema acentual sólo rige, en la adaptación, en el segundo miembro del hexámetro.

Después de estas cuestiones métricas, tratadas, como hemos visto, algo flojamente y con el empleo no muy adecuado de la nomenclatura grecolatina, el autor pasa al estudio de los que llama D. Alonso «significantes parciales» de la obra poética. La agudeza del autor se muestra mejor aquí que en las páginas anteriores del libro. Salvo algún detalle, está bien vista la relación entre el ritmo o la sintaxis y el contenido de los poemas de Aleixandre (el dinamismo de ciertas palabras, el valor de la conjunción «o» y de la negación etc.), y bien expuesta la estructura de las composiciones y la «Weltanschauung» del poeta.

Como libro de poeta que viene a la crítica, se lee amenamente; como libro científico, para nosotros, los enjutos lingüistas de esparto, nos hubiera bastado la mitad (sin pathos lírico didáctico).

E. ALARCOS LLORACH

BERTIL MALMBERG. — *L' espagnol dans le Nouveau Monde-problème de linguistique générale*, Lund 1948. *Notas sobre la fonética del español en el Paraguay*. Lund 1947. *Etudes sur la phonétique de l'espagnol parlé en Argentine*. Lund 1950.

Nos era ya conocido el romanista sueco B. Malmberg por sus importantes trabajos en el campo del francés y en el de la fonética. Últimamente ha dedicado su atención a problemas hispánicos. Muestra de ello, son los tres estudios de que aquí damos cuenta, todos referentes al español americano.

El primero, que apareció en la revista *Studia Linguistica*, es un cómodo y claro primer para el estudio de las modalidades dialectales americanas del español, principalmente en lo que respecta a fonética; ofrece una exposición sistemática de los fenómenos americanos que se apartan del español normal. Por otro lado, esta exposición sirve de base para la discusión del problema de los sustratos (y superestratos); y en esto reside lo personal del trabajo. ¿Son los sustratos (o superestratos) los que conducen a la diferenciación dialectal? El director del Instituto de Fonética de la Universidad de Lund elige cuatro territorios: el Perú, Chile, Paraguay y la región de La Plata. Del examen de las condiciones sociales y culturales de estas comarcas durante la conquista y la época colonial, llega a la conclusión de que las lenguas indígenas han influido en el español sólo en determinados territorios limitados donde lo permitieron las circunstancias sociales. Sin conocer estas condiciones sociales o culturales, no puede estimarse debidamente la importancia del sustrato. Los hechos de sustrato y superestrato no son consecuencia inmediata y necesaria de mezcla de razas o pueblos; no se trata de biología, como creían van Ginneken y Bröndal, sino de algo social y cultural. Coincidiendo con Amado Alonso, el autor repite la frase de éste: se trata de «herencia cultural y no biológica: *thesis*, no *physis*».

El segundo opúsculo, separata del anuario de la «Vetenskaps societeten» de Lund, expone los resultados de la pesquisa fonética del autor en el Paraguay (contrastados con observaciones de otros investigadores). Las características del español del Paraguay se atribuyen aquí a la condición bilingüe del país: la mayoría de sus habitantes tienen como lengua materna el guaraní, y aunque el español es la lengua oficial, tiene un carácter de lengua culta, menos sujeta por tanto a evoluciones. Así, explica, por el carácter no popular del español, la conservación como lateral de la *ll*, el español no popular del Paraguay ha podido conservarla, porque el debilitamiento de *ll*; en *y* (y sus variantes) se da por el desgaste y menor esfuerzo de la lengua hablada y descuidada. Pero nos parece insuficiente esta explicación. El guaraní, aunque no tenía *ll* en su sistema fonológico, la adquirió en contacto con el español; si hoy hay *ll* en el guaraní y éste es lengua hablada en la intimidad y por tanto sujeta a relajación, ¿por qué esta *ll* no se ha debilitado en *y*? También atribuye el autor al carácter culto del español —desechando la explicación guaranítica de Amado Alonso—, la conservación de los hiatos en *baúl*, *país*, etc., frente a la diptongación popular americana (y peninsular) *bául*, *páis*, etc. Por el contrario, es partidario de explicación sustratística en la pronunciación paraguaya de toda *y* como africada, no sólo en posición inicial como en español (*yunque*), sino entre vocales, donde el uso castellano presenta fricativa (*muyo*). Malmberg explica esta generalización de la africada por la existencia en guaraní de una consonante palatal africada sonora. También pone en relación con el guaraní la asibilación del grupo *tr* (quasi *ch*, pero apical),

aunque es un desarrollo fonético normal y aparece extendido por variadas regiones de España y América (como estudió brillantemente A. Alonso), porque esta tendencia puede haber sido ayudada en determinados territorios por disposiciones autóctonas.

Por último, el tercer trabajo (de la serie «Etudes romanes» de Lund, dirigida por Alf Lombard), es un amplio libro sobre la fonética argentina, especialmente de Buenos Aires, estudiada sobre dos sujetos, y analizada experimentalmente, con quimógrafo, sobre un tercer sujeto argentino. Añade unos textos, transcritos fonéticamente, y una copiosa bibliografía. El estudio es modelo en cuanto a la exposición de sus materiales y discusiones, no teniendo sólo presente la fonética, sino atendiendo siempre a sus relaciones con el sistema fonológico, lo que era de esperar en el autor de «Le système consonantique du français moderne». No podemos detenernos en la indicación de los distintos aspectos que abarca este libro, que ha de ser muy útil para el hispanista. Únicamente apuntamos unas observaciones de detalle.

Pág. 31. También se oye en la península, en pronunciación relajada o displicente, un *si* pronunciado con un timbre vocálico análogo al de la palabra francesa *saint*, pero con mucha menor nasalización.

Pág. 50. En español la pronunciación de *muy* es tan frecuente con *u* vocal, como con *i* vocal. En el uso o preferencia por la primera influye también la existencia de *mucho*.

Pág. 51, nota 1. La oposición *fluido*: *fluido* no es de dos diptongos *uy*: *wi*, *fluido* es trisílabo, con hiato.

Pág. 58. La misma opinión sobre la calidad difonemática de los diptongos españoles, hemos expuesto en *Fonología española*, Madrid 1950.

Pág. 59 nota 1. Hay asimilación de sonoridad entre consonantes vecinas, cuando la implosiva es *s*, *z*: *desde*, *hazme*.

Pág. 69, nota 1. Aceptamos que *mh* > *m* se da en muchas partes y que esté en armonía con la tendencia silábica del español; pero ¿por que en un determinado territorio—la zona pirenaica—no podrá deberse a la influencia de los oscos? ¿No da el autor como guaraníctico en el Paraguay la asibilación de *tr* que también es normal y general?

Pág. 86. *Ahora* y *Ahora* no tienen el mismo étimon: *bac hora* y *ad horam*.

Pág. 87. Nos complace coincidir con el autor en la interpretación de *gw-w* (*Fonología española*, Madrid, 1950).

Pág. 109. No creemos que la semiconsonante *j* sea variante del fonema *y*.

Pág. 113. Navarro Tomás sí menciona la existencia de una variante labiodental de *m* (*Manual de Pronunciación* § 89).

# CRONICA DE LA FACULTAD

## XI CURSO DE VERANO

El día 24 de agosto se celebró la apertura del XI Curso de Verano y VIII para extranjeros organizado por esta Universidad en colaboración con el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. En el solemne acto inaugural el ltmo Sr. Director General de Enseñanza Universitaria, D. Cayetano Alcázar, disertó sobre «Jovellanos y el despotismo ilustrado».

En la sección de Letras de este Curso tomaron parte los Sres. Díez Echarri, Vázquez de Parga, Uría Riu, Lapesa, Baquero Goyanes, De la Torre y del Cerro, Floriano Cumbreño y Jover; Aguirre Cuervo, Damhorst y la Srta. Carmen Guerra. Se dieron clases de idioma español a cargo de los profesores de la Facultad señores Fernández Fernández y Fernández Castañón.

## APERTURA DEL CURSO ACADEMICO 1950-1951

Con el ritual acostumbrado se efectuó la solemne apertura del curso académico 1950-1951. La oración inaugural fué encomendada al Catedrático de la Facultad de Ciencias Dr. Llopis Lladó.

## FIESTA DE SANTA CATALINA

El día 25 de noviembre tuvieron lugar los actos en honor de Santa Catalina de Alejandría, patrona de la Universidad y del Distrito, y conmemorativos del XVII

aniversario de la fundación del S. E. U. En la velada literario-musical el profesor de la Facultad de Ciencias, M. I. Sr. D. Cesáreo R. Loredó, trató del tema «Triunfo de Santa Catalina sobre la filosofía neoplatónica greco-oriental». Hizo el resumen de los actos el Magnífico y Excelentísimo Sr. Rector. La pianista ovetense Purita de la Riva interpretó algunas composiciones.

#### NUEVOS CATEDRATICOS

En virtud de oposición han sido nombrados catedráticos de esta Facultad, habiéndose ya incorporado a las tareas docentes, los Sres. Don Enrique Moreno Baez y Don Emilio Alarcos Llorach. Reciban nuestra cordial felicitación.

#### DISTINCIONES A DOS PROFESORES

El profesor D. Baudilio Arce Monzón ha sido nombrado—en virtud de concurso de méritos profesionales—profesor de Geografía e Historia del Instituto de Enseñanza Media y Profesional recientemente creado en la ciudad de Cangas de Onís. También le ha sido confiada la dirección del Centro.

El profesor Dr. Martínez Cachero intervino en el Curso para Extranjeros de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo», de Santander, en calidad de profesor de clases prácticas de Lengua Española.

M. C.



## INDICE DEL AÑO XI (2.<sup>a</sup> época) 1950

	<u>Páginas</u>
<b>ARTICULOS</b>	
Aguirre, Francisco.— <i>Iconografía mariana en el oriente bizantino</i> ....	199-210
Alarcos Llorach, Emilio.— <i>Fonología expresiva y poesía</i> .....	179-197
Bouza-Brey, Fermín.— <i>Onomástica tradicional de la «Coccinella» en Asturias</i> .....	5-32
Fernández-Cañedo, J. A.— <i>Novelistas contemporáneos: J. A. Giménez-Arnau</i> .....	211-246
González, José Manuel.— <i>«Abia», nombre de corrientes fluviales en la Península Ibérica</i> ..	91-111
Manzanares Rodríguez, Joaquín.— <i>Relieves románicos del antiguo Claustro de la Catedral de Oviedo</i> .....	113-128
Mañero Mañero, Salvador.— <i>El tema de los «saberes de Salvación» en nuestro tiempo</i> .....	65-89
Rodríguez Alcalde, Leopoldo.— <i>El sentimiento religioso en la poesía española post-romántica</i> .....	33-63

### NOTAS

Alarcos Llorach, E.— <i>Sobre las «jarγas» mozárabes</i> .....	297-299
Arce, Joaquín.— <i>La poesía checa contemporánea</i> .....	129-138
García Prado, Justiniano.— <i>La investigación en los estudios de Geografía local</i> .....	139-150

	Páginas
García Prado, Justiniano.— <i>Notas para la Historia de Asturias</i> ...	281-286
Mañero Mañero, Salvador.— <i>Sobre un uso del verbo «filosofar»</i> ....	275-279
Martínez Cachero, José María.— <i>Un ataque a «Clarín»</i> .....	247-273
Menéndez García, Manuel.— <i>Árula de Naraval, dedicada a «Bar- ciaeco»</i> .....	287-296

## REVISTA DE REVISTAS

«Clavileño», Número 1. Enero-Febrero 1950.—J. A. F.-C. ....	151-152
-------------------------------------------------------------	---------

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Bousoño, Carlos.— <i>La poesía de Vicente Aleixandre</i> .—E. Alarcos Llorach.....	302-305
Gide, André.— <i>Dostoiewski</i> .—Baudilio Arce Monzón .....	162-164
Goethe.— <i>Textos de homenaje reunidos por la Unesco</i> .—Baudilio Arce Monzón.....	164-166
Hall, Elisa.— <i>Semilla de Mostaza y Mostaza</i> .—J. A. F. C. ....	154-156
Malmberg, Bertil.— <i>L' espagnol dans le Nouveau Monde—problème de linguistique générale. Notas sobre la fonética del español en el Para- guay. Etudes sur la phonétique de l'espagnol parlé en Argentine</i> .— E. Alarcos Llorach.....	305-307
Nieto, Benedicto.— <i>La Asunción de la Virgen en el Arte</i> .—José M. <sup>a</sup> Fernández.....	160-162
Simón Díaz, José.— <i>Bibliografía de la literatura hispánica (tomos I y II)</i> .—José María Martínez Cachero.....	153-154 y 301-302
Vázquez de Parga, Luis; Lacarra, José María y Uría Riu, Juan.— <i>Las peregrinaciones a Santiago de Compostela</i> .—V. Vázquez de Prada.....	157-160

CRONICA DE LA FACULTAD.....	167-169 y 309-310
-----------------------------	----------------------

# SOCIEDAD METALURGICA "DURO-FELGUERA"

===== (COMPañIA ANONIMA) =====

CAPITAL SOCIAL: 125.000.000 DE PESETAS

CARBONES gruesos y menudos de todas clases y especiales para gas de alumbrado -- COK metalúrgico y para usos domésticos -- Subproductos de la destilación de carbones: ALQUITRAN DESHIDRATADO, BENZOLES, SULFATO AMONICO, BREA, CREOSOTA y ACEITES pesadas LINGOTE al cok -- HIERROS Y ACEROS laminados -- ACERO moldeado -- VIGUERIA, CHAPAS Y PLANOS ANCHOS -- CHAPAS especiales para calderas -- CARRILES para minas y ferrocarriles de vía ancha y estrecha TUBERIA fundida verticalmente para conducciones de agua gas y electricidad, desde 40 hasta 1.250 mm. de diámetro y para todas las presiones -- CHAPAS PERFORADAS VIGAS ARMADAS -- ARMADURAS METALICAS DIQUE SECO para la reparación de buques y gradas para la construcción, en Gijón.

**Domicilio Social: MADRID -- Barquillo. 1 -- Apartado 529**  
**Oficinas Centrales: LA FELGUERA (Asturias) " 1**



LIBRERIA

## "CIPRIANO MARTINEZ"

(Sucesora: Enedina F. Ojanguren)

**Plaza de Riego, 1**

**OVIEDO**



FÁBRICA DE  
**MIERES**  
SOCIEDAD ANÓNIMA

MIERES - (ASTURIAS) - Apartado 26  
Telf. 5 - MIERES - Tel. "Fabricas" - Mieres

**CARBONES** - Gruesos, menudos  
y finos, para todas las aplicaciones.

**COK** - Metalúrgico y para uso doméstico.

**SUBPRODUCTOS** - Sulfato  
amónico Alquitran Brea Creosotas,  
Naftalina, Antraceno, Benzoles y Tolvol.

**SIDERURGIA** - Lingotes de fundición  
y de afino Acero Siemens-Martin Palan-  
quilla Laminados Vigas, Ue, Angulares, Teo.  
Redondos, Cuadrados, etc. Carriles de mina.

**METALURGIA** - Construcciones  
metálicas: armaduras, columnas, postes  
y todo clase de estructuras. Forja y  
Estampación Tornillería Piezas de  
hierro fundido Acero moldeado.

**PROYECTOS Y PRESUPUESTOS**



# ACADEMIA ALLER

**MOREDA (Asturias)**

PREPARACION. TECNICOS INDUSTRIALES, BACHILLER,  
COMERCIO, TAQUIGRAFIA, CAPATACES Y VIGILANTES  
DE MINAS, ETC.

*Toda la correspondencia relacionada con donativos,  
anuncios, suscripciones, etc., debe ser diri-  
gida al Secretariado de Publica-  
ciones de la Universidad  
de Oviedo*

Número suelto . . . . . 25,00 pesetas

*Fué impresa esta Revista en los  
Talleres de la Imprenta «La Cruz»,  
sita en la calle de San Vicente, de  
la Ciudad de Oviedo, en el mes  
de julio de 1951.*